MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07201 651 2

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/richardwagneretl00erns

RICHARD WAGNER

ET

le Drame Contemporain

Tous droits réservés.

Cet ouvrage a été déposé au Ministère de l'Intérieur
en mai 1887.

ALFRED ERNST

RICHARD WAGNER

ET

le Drame Contemporain

INTRODUCTION

Par L. DE FOURCAUD

PARIS

LIBRAIRIE MODERNE

7, RUE SAINT-BENOIT, 7

1887

LIBRARY
174

ML
410
W12E8

INTRODUCTION

Avant de consacrer le présent livre à la dramaturgie wagnérienne, M. Alfred Ernst a écrit et publié une très substantielle étude sur les caractères dramatiques de l'œuvre d'Hector Berlioz. C'est procéder, à mon avis, logiquement et vaillamment que de mettre face à face les deux génies par lesquels se sont élargies, précisées et rajeunies, selon les besoins nouveaux de nos âmes, les puissances de la musique. Un temps comme le nôtre, voué par toutes les occurrences et sur tous les terrains à la culture scientifique, étoufferait bientôt dans la fatalité de sa sécheresse, s'il était laissé au calcul de stériliser l'imagination et aux expériences de dévorer le rêve. C'est pourquoi, parmi nous, en ce grand siècle d'observation et d'effort qui s'achève, la musique a pris un développement magnifique avec une particulière signification. Parce qu'elle nous parle un langage mystérieux où il appartient à chacun de retrouver sa vie intime, elle recueille

en soi et verse au cœur de tous la divine poésie éparse dans le monde ; elle fait sentir le doux lien qui unit les hommes et les choses ; elle revendique les droits du sentiment en regard de la vie intellectuelle et de la vie brutale ; elle est, pour tout dire, la voix sublime de l'immatériel. Les autres arts ont pour objet ce qui s'analyse ; la musique a pour fins l'indéfinissable, ce qui s'impose à l'émotion, ce qui arrache l'homme à lui-même, ce qui l'élève et le console, le resplendissement de la pensée pure au pur rayon de la sensibilité. Si elle n'a pas eu chez nos pères l'épanouissement que nous lui voyons, c'est que le lyrisme des hommes d'autrefois avait pour aboutissement naturel, en angoisse ou en sérénité, des croyances religieuses. La musique leur était un plaisir tandis qu'elle devient à la société actuelle une nécessité. En elle se concentrent et se dépensent les forces intimes de l'âme qu'on ne peut garder inactives sans en mourir et là gît, précisément, le secret de son expansion surprenante.

Hector Berlioz a été, en France, l'initiateur de l'école musicale. Ayant reconstitué, tout d'abord, l'héritage des ancêtres dispersé et renié par plusieurs générations, on lui doit cette justice qu'il y a, de son chef, ajouté quelque chose dont a profité l'art universel. Cependant, comme il

travaillait encore, au milieu du dédain public, un grand artiste est apparu, en terre allemande, pour donner le branle, de son côté, au mouvement nouveau. J'ai nommé Richard Wagner, poète d'envergure, musicien tout-puissant, longtemps méconnu et bafoué non moins que Berlioz. L'un et l'autre, à l'heure qu'il est, sont entrés en gloire ; mais à chacun il conviendrait de faire, dans notre admiration, sa légitime place. Par malheur, en un tel débat, des passions extérieures à l'esthétique ont eu licence d'intervenir ; puis, l'ignorance aidant, la claire question s'est obscurcie. D'aucuns, pour diminuer l'Allemand Wagner, ont exalté sans mesure le Français Berlioz. D'autres, au contraire, n'envisageant que les résultats, ne comparant que les œuvres, refusant de prendre en considération les circonstances de temps et de milieux, sacrifient cruellement Berlioz à Wagner. Enfin c'est un préjugé fort répandu dans le public que l'auteur de la *Damnation de Faust* est un Wagner français, de même que l'auteur de *Tristan et Iseult*, un Berlioz germanique. Autant d'injustices ou d'erreurs qu'il importe de dissiper.

Non, le maître de *Parsifal* et le maître des *Troyens* ne sont pas des musiciens de tendances pareilles : de profondes différences les séparent, et je ne les vois rapprochés que par des géné-

ralités et quelques détails de surface. Il y a lieu de constater, avant tout, que l'apparition de Berlioz, en France, à l'époque où il a surgi, est un fait beaucoup plus extraordinaire et imprévu que l'avènement de Wagner en Allemagne. Le maître français a, d'ailleurs, devancé son rival saxon, à qui ses recherches et ses exemples seront particulièrement utiles en ce qui concerne l'instrumentation. Seulement la distance est entre eux qui s'étend entre l'aspiration créatrice passionnée, mais incertaine et tumultueuse, et la pleine conscience de ce qui est à faire, suivie d'une réalisation adéquate. Tous deux ont la grandeur, mais Berlioz est le visionnaire et Wagner le voyant ; Berlioz est l'incomparable apôtre de l'art libre et Wagner un des plus libres artistes qui aient jamais été.

Ces caractères se peuvent expliquer par l'origine même des deux musiciens. Un maître, en effet, est toujours la résultante d'une suite d'efforts antérieurs et comme la perfection de l'esprit des aïeux. Il résume en soi des qualités héréditaires et des idées flottantes auxquelles il donne corps. Or Wagner a vu le jour en un pays ensemencé musicalement par une prodigieuse lignée de créateurs, Haydn, Hændel, Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber — c'est-à-dire tout naturellement arrivé au plus haut point de

culture technique. Il est compréhensible qu'il ait apporté en lui un don très affiné, une netteté musicale extrême. Ce qu'il a voulu exprimer, il l'a donc constamment exprimé à coup sûr, sans périphrase, le concevant sans nuage et disposant, pour le rendre, de toutes les ressources de métier nécessaires. Au rebours, Berlioz, né dans une nation où l'italianisme avait tout perverti, où tout s'était peu à peu rapetissé et ravalé, revenant par intuition de génie aux qualités d'expression dramatique qui nous sont propres, ne pouvait tirer de son milieu faussé que des notions fausses. Il ressemble à un pèlerin aux pieds nus qui marche vers un but obscur, sans chemin frayé, se meurtrissant à toutes les pierres, se déchirant à toutes les ronces. Sa technique est souvent faible. Ce qu'il veut rendre, il le sent plus fortement qu'il ne le formule. Sa musique n'est pas ténébreuse, mais elle n'est pas précise. Les moyens de netteté lui font défaut, et il l'avoue à Schumann dans cette belle lettre où il regrette de ne pouvoir produire de l'effet qu'en multipliant et compliquant ses combinaisons.

Il ressort de là, si je ne me trompe, qu'un Richard Wagner ne pouvait naître dans la France de ce siècle, non préparée pour l'engendrer, et, réciproquement, qu'un Berlioz n'au-

rait rien eu qui correspondît à l'état musical de l'Allemagne. Berlioz a conquis partout des admirateurs par les coups de son génie ; mais, hors de chez nous, sa genèse un peu bizarre ne se comprendrait point.

A l'égard de la symphonie, les deux maîtres ont cela de commun qu'ils en brisent le vieux moule abstrait, exclusivement musical. L'un et l'autre entendent qu'elle concoure à l'expression de certaines idées littéraires; mais voici qu'ils bifurquent dès le point de départ. Pour Berlioz, l'œuvre symphonique, descriptive ou narrative, vit pour elle même et se développe suivant un programme, — ce qui ne va pas toujours sans incertitude et sans puérilité. Pour Wagner, elle se lie intimement à une action scénique qu'elle commente et qui se déroule sous les yeux de l'auditeur. Wagner disait : « Si je faisais une symphonie de concert, je prendrais à tâche de rentrer dans la *musique absolue;* mais je travaille pour le théâtre et j'use à mon gré des procédés de développement et de la polyphonie des symphonistes. » Par une étrange contradiction, Berlioz renonce presque aux ressources symphoniques dès qu'il aborde la scène, alors que ses cantates dramatiques, *Roméo et Juliette*, *la Damnation de Faust*, l'*Enfance du Christ,* font largement et symphonique-

ment participer l'orchestre à l'action. C'est qu'au fond il ne débrouille qu'à demi son rêve, il ouvre une route dans le brouillard, il s'acharne, il avance comme il peut. Au théâtre, en somme, quelles que soient ses audaces, on le voit gêné par la tradition classique qu'il n'est pas de force à dominer et à féconder.

Richard Wagner s'est fait du drame une double conception littéraire et musicale, rigoureusement identifiée, mais facile à définir. Il veut que l'action soit réduite aux éléments les plus simples, les plus strictement humains — partant, les plus lyriques — et que la musique jette sur la fiction entière le commentaire vivant de la symphonie expressive. Chaque personnage, chaque fait essentiel est caractérisé par une phrase typique, indéfiniment transformable, et chaque acte est traité comme un seul morceau, bâti sur ces motifs initiaux transformés de cent façons, selon les péripéties du poème. C'est ainsi que nous qualifions avec vérité toute œuvre de Wagner de « libre drame dans une libre symphonie ».

Ne demandons pas à Berlioz de théorie dramatique précise. Il en est de lui comme d'Eugène Delacroix : dès que l'on plonge en son romantisme, on le trouve mêlé de toute sorte d'intentions non académiques, mais classiques.

L'auteur de *Benvenuto Cellini* et des *Troyens* renoue à Rameau, à Gluck, à Beethoven, à Weber. Au vrai, il n'est pas plus inventeur que Beethoven, dans *Fidelio*, et il l'est beaucoup moins que Weber, dans *Euryanthe*. Il pense qu'il faut dissoudre l'influence italienne, qu'il faut ramener le drame à plus de naturel, de pathétique et de mouvement musical; mais il a le sens de l'agitation, de la couleur et du pittoresque, bien plus que de l'action profonde. La conception d'ensemble lui fait défaut; ses partitions scéniques se découpent en pièces détachées et de valeur inégale. Peut-être son instinct théâtral a-t-il été amoindri par l'impossibilité où on l'a mis si longtemps de se produire au théâtre, car il y a, dans *Benvenuto Cellini*, l'opéra de sa jeunesse, de superbes indications et particulièrement originales. Au demeurant, et quoi qu'il en soit, je vois son génie bien autrement émancipé au concert qu'à la scène.

Littérateur doué, encore que d'esprit confus, il a associé jusqu'à l'excès la littérature à la musique. Chez lui, tout part de la description et y revient. Poète lyrique par le sentiment, romancier descripteur par le penchant et l'habitude de son esprit, il méconnaît la nature abstraite de la langue musicale et cherche à lui dérober

ce qui n'est point en elle. Nulle musique réaliste n'est possible sans l'adjonction de la parole, qui spécifie, ou de l'action scénique, qui particularise. Ne lui faisons pas, du reste, un trop grand crime de l'abus de ses dons descriptifs : c'est cet excessif besoin de tout extérioriser qui l'a conduit à enrichir, à renouveler l'orchestration, et de son défaut même a jailli le progrès.

En outre, la tête française est ainsi équilibrée qu'elle réclame toujours, à propos de tout, une idée concrète où rattacher ses rêveries même. L'Allemand jouit de l'enchaînement logique des mélodies et des harmonies; pour lui (selon le mot de Schopenhauer), la musique est, proprement, *l'essence métaphysique du monde*. Le Français ne va pas si loin : la métaphysique le déçoit; il veut qu'on lui permette de fixer ses impressions au moins par un titre général. Nous relevons cette tendance dans les plus anciens balbutiements de nos musiciens primitifs. Des mouvements rapides, des accords entrechoqués, des dessins mélodiques entrecoupés et violents, des sonorités brutales n'expriment-ils pas à volonté l'angoisse, la tempête, la bataille, la haine? De même, des mélodies tranquilles, des rythmes suivis, des sonorités attendries ont de quoi rendre également l'amour, la quiétude, la mer calme, la campagne printanière. Inscrivez

donc, s'il vous convient, au-dessus de votre composition, une parole, un titre qui appelle dans tel ou tel sens l'imagination publique et nous facilite l'audition de l'œuvre mystérieuse en elle-même : rien de moins défendu. Mais, ce qu'il nous appartient d'exiger de nos compositeurs, c'est que leurs symphonies à programmes soient, musicalement, assez pures et assez simplement déduites pour qu'on s'y puisse intéresser, alors même qu'on en ignore les visées spéciales. Berlioz, et surtout ses successeurs, ont, malheureusement, voulu trop dire ; ils ont accumulé les incidents, exagéré les nuances, chargé les couleurs, dépassé le but ; on ne voit plus clair dans leurs littéraires broussailles. L'orchestre prodigue en vain ses éblouissements : ce sont des éclairs sur un chaos. Voilà pourquoi Wagner acceptait le poème symphonique au théâtre et le jugeait dangereux au concert, comme entraînant le désordre et l'obscurité sous prétexte de tout ordonner et faire saillir en lumière. Et, de fait, le poème symphonique, oubliant qu'il doit être une symphonie libre pour se changer en un récit prolixe, manque à ses origines et tourne à la confusion.

Berlioz, au résumé, très inférieur au maître de Bayreuth par l'ensemble de sa production et la cohésion de ses idées, Berlioz, créateur in-

contestable dans le domaine instrumental, rénovateur de l'école française, précurseur d'un art nouveau qui, parmi nous, en est encore à s'élaborer, a été un aussi grand homme que le permettaient son milieu et son temps. Nous lui devons bien plus que des œuvres parfaites : toute une légion de vrais musiciens. Il nous a fait symphonistes, ce que nous n'avions jamais été — l'on s'en aperçoit à toutes les tentatives antérieures, aux humbles symphonies de Méhul, les premières écrites par un Français, comme aux pauvres symphonies d'Hérold. Ses qualités et ses défaillances, ses droites intentions et ses erreurs ont, pour nous, des leçons diverses. Prenons-le tel qu'il est, sans l'immoler à personne, mais aussi sans l'élever plus haut que de raison. Richard Wagner, dont M. Alfred Ernst évoque si bien le génie, a eu des clairvoyances autrement larges et sûres. Pendant que l'auteur de l'*Enfance du Christ* dépensait le meilleur de son talent en menues recherches d'effet, l'auteur de *Tristan* et des *Maîtres chanteurs*, légitime héritier de Bach, de Beethoven et de Weber, portait au théâtre ses puissantes facultés et sa technique supérieure, et dégageait un principe dramatique assimilable au tempérament de chaque nation. Pour tout dire, Berlioz se dresse devant nous comme un ancêtre qui vieillit

dans les camps, toujours en guerre, en rêvant de se reposer un jour dans un palais; mais Wagner a fondé un empire où il y a place pour tout le monde. Berlioz nous émerveille parfois et nous touche souvent; nous sommes fiers de sa gloire, mais il semble qu'il soit loin de nous et tourmenté de préoccupations qui ne sont plus les nôtres. Wagner, par contre, est comme à notre tête, roulant incessamment ses pensées de logicien et de poète épris de vérité intime et d'unité. Il nous éclaire, il nous guide, il nous déconseille le pastiche, il nous affame d'expression juste, et bien fou qui se prive de ses enseignements.

FOURCAUD.

RICHARD WAGNER

ET

LE DRAME CONTEMPORAIN

CHAPITRE PREMIER

L'ÉVOLUTION ARTISTIQUE

« Vérité et Poésie », écrivait l'un des plus grands esprits modernes à la première ligne des Mémoires où il racontait sa vie, sans doute pour qu'elle aidât à mieux comprendre ses œuvres. Vérité et Poésie, — sont-ce là deux éléments contradictoires ? Les esthéticiens ont longuement discuté là-dessus, bien avant que Gœthe eût énoncé cette simple et large formule, formule d'accord, et non dilemme. Aujourd'hui, d'ailleurs, ces termes ne sont pas pour les satisfaire absolument, et le mot d'*idéal*, qu'ils emploient à tout propos, a brouillé les notions de plusieurs et fait perdre le sens à quelques-uns.

Actuellement, le débat est aussi vif que jamais il le fut, mais il a bien changé de figure :

les écoles se sont fractionnées à l'infini, chacun tire de son côté, et cette indépendance des artistes a du moins permis aux tempéraments les plus divers de se manifester de façon intéressante. On dispute toujours, mais les très humbles ont le droit d'apporter leur opinion, de la défendre par des arguments ou de la prouver par des œuvres, sans être obligés, au préalable, d'épouser les doctrines d'un chef d'école.

En littérature, — la littérature évolue de la même manière que les autres arts, — c'est depuis vingt ans à peine que la poussée du romantisme a pris fin. A ce moment, les œuvres décisives étaient produites, l'impulsion s'arrêtait; l'armée romantique se disloquait, tant par la mort de maint général que par une certaine lassitude des soldats. Seul, Victor Hugo poursuivait sa marche, escorté d'admirations. Son œuvre d'affranchissement était achevée, mais il continuait d'écrire, lyrique, très loin de la vie véritable, enveloppé d'une gloire d'apothéose, et faisant retentir, au-dessus des réalités qui nous étreignaient le cœur, les grandes strophes vibrantes de son hymne démesuré. Nous écoutions, un peu distraitement sans doute, cette énorme voix rythmer d'amples vers dans le vide, sonner des fanfares tonitruantes au sujet des révolutions, des enfants et de l'azur.

Certes, les jeunes esprits avaient suivi le poète, domptés par sa force, éblouis par la magnificence de son imagination et de son langage ; tous lui étaient profondément reconnaissants de leur avoir versé l'enthousiasme, d'avoir rendu libres leurs bonnes volontés, littérairement du moins, en faisant dans ce siècle un colossal bris de barrières. Mais personne ne voulait aliéner désormais cette liberté précieuse; beaucoup même constataient, avec une certaine tristesse, que le mouvement romantique avait été très superficiel; que, nécessaire à son heure, il avait bientôt entraîné dans une voie fausse la majeure partie des écrivains. Enfin, l'on continuait à découvrir Balzac... à le découvrir comme initiateur, comme créateur, ayant eu la vue claire des vraies tendances contemporaines; car on avait admiré en lui, presque dès le premier jour, le *romancier*, le conteur d'histoires, et on lui avait fait sa place — ô misère ! — en bon rang, un peu au-dessous d'Alexandre Dumas.

En ces années, une fièvre d'admiration prenait le public intelligent pour les livres de Gustave Flaubert et des Goncourt. Bientôt les romans de M. Émile Zola arrivaient coup sur coup, bousculant les idéalistes de toutes écoles : les romantiques n'étaient pas les mieux traités... On eût dit de gros projectiles tombant avec obstination dans la brèche déjà ouverte d'un

fort, secouant la terre à droite et à gauche, jusqu'à effondrer tout l'ouvrage en un confus éboulis de matériaux.

M. Zola était — il l'est encore — le maître de la doctrine *naturaliste*. On connaît de reste cette doctrine, sérieuse, solide, très forte, bien ordonnée, un peu étroite et un peu courte cependant. Le *naturalisme* a eu une action universelle sur les auteurs contemporains. Les naturalistes reprenaient les traditions des vieux réalistes français, quoiqu'ils tinssent à ne pas être confondus avec eux sous le même nom, ayant à cœur d'affirmer des tendances « plus objectives et plus scientifiques ». Tous les écrivains actuels soucieux de faire œuvre humaine ont subi l'influence de M. Zola; tel, à un certain moment, M. Alphonse Daudet, encore qu'il ait toujours été extrêmement personnel; tel aussi M. Guy de Maupassant, pour ne nommer que ceux-là. Mais comme l'on voit bien la dispersion croissante des talents et le progrès de l'individualisme artistique! L'auteur de *l'Assommoir* s'est toujours défendu, avec grande raison, de vouloir jouer au chef d'école; il n'a jamais réuni autour de lui qu'un très petit nombre de disciples directs, et plusieurs de ceux-là se sont fort vite affranchis de ses conseils ou même de ses idées.

Voici que d'autres écrivains se présentent, quelque peu en réaction contre les naturalistes :

ils trouvent que le symbolisme a été dépossédé de ses droits et le veulent remettre en honneur, aussi bien dans la prose que dans les vers. Aucun d'eux jusqu'ici n'a fait œuvre vraiment démonstrative, mais leurs efforts ont prouvé la nécessité d'élargir de plus en plus la doctrine naturaliste.

Le nom même de *naturalisme* n'est pas des plus heureux : l'homonymie philosophique peut en troubler le sens, au moins pour certains esprits. Trop restreint dans son application par les écrivains qui l'ont adopté, il offre cette particularité curieuse d'être à la fois moins général et plus vague que le mot de *réalisme*, longtemps très employé et qui — c'est un fait — tend à dominer de nouveau.

Il est infiniment regrettable que le mot de *réalisme* ait lui-même reçu diverses attributions de sens; cependant, faute de mieux, ce sera de ce terme et de celui qu'on a coutume de lui opposer — *idéalisme* — qu'il sera fait souvent usage en ces brèves études. En somme, un artiste est *réaliste* lorsqu'il exprime avec sincérité, le plus véridiquement possible, ce qui existe réellement, ce qui *est* : or les sentiments, les idées, les croyances de l'homme sont du domaine de l'observation tout comme les phénomènes de la nature extérieure. En donnant un tel sens à ce nom de Réalisme, — et c'est le sens naturel, le seul exact, — on doit dire que

les tailleurs d'images du XIIIe siècle, par exemple, ont été réalistes autant que faire se peut. Ainsi entendue, la doctrine est large; elle n'est pas spéciale à un siècle, à un état déterminé de civilisation, mais elle s'applique à tout pays, à toute époque, une dans son principe, inépuisablement variée dans les œuvres qu'elle inspire.

Un seul mot serait préférable à celui de réalisme, plus simple encore, meilleur sans conteste, pouvant être accepté de tous les sincères : c'est le terme de *vérisme*, entré, chez les Italiens, dans le vocabulaire courant de la langue artistique. Je souhaite, quant à moi, le voir adopté bientôt en France : par là l'on mettra fin à des équivoques et à des malentendus nombreux.

L'évolution contemporaine n'a pas été moins nette dans les autres arts : la peinture en pourra donner la preuve. Ici le mouvement est très continu, toujours plus large, plus compréhensif, plus diffusé dans la généralité des artistes.

Delacroix balaye tout, dans une flambée de couleur, une rage de mouvement. Romantique, il ne voit pas la nature telle qu'elle est : il la façonne à l'image de ses rêves, mais il veut la vie, il la crée, impatiemment, inégalement; du coup, il jette l'art hors des vieilles ornières,

en pleine liberté, sans se préoccuper de faire des disciples et de fonder une tradition.

Courbet, laborieusement, arrive à la conscience de son tempérament et de sa force. Il peint, avec la main d'un réaliste, des œuvres saines, puissantes, un peu lourdes souvent, mais qui prêchent haut la vérité, la vérité nécessaire, seule loi qui puisse obliger l'artiste; la haine de la convention, une rancune vigoureuse contre les esthéticiens qui faussent les esprits simples et débilitent les tempéraments avec des routines de mots et d'idées, ressort clairement de la plupart de ses grandes œuvres.

Pendant que Courbet ramenait la peinture à la vie réelle, des paysagistes illustres nous montraient les champs et les bois en des toiles souvent enthousiastes, poétiques au premier chef, éloignées encore parfois de la réalité. Que de choses il y aurait à dire de Corot, de Millet surtout, qui eut une vision si simple, si convaincue, si grande — point toujours exacte — du paysan et de ses travaux!

Il fallait éclairer la peinture vigoureuse de Courbet, faire une révolution dans la tonalité générale des œuvres, entraîner les artistes hors de l'atelier, les habituer aux mouvants reflets, aux chatoiements, aux vibrations de l'air, avoir l'audace de saisir les couleurs toutes vives, et placer des figures très modernes dans la joie de

la lumière réelle : ce fut la tâche d'Édouard Manet.

Chez Manet, la main n'a pas toujours été aussi sûre que l'œil. D'ailleurs, le peintre ne s'est fait une théorie définitive qu'après des hésitations et des erreurs; mais, en dépit de tout ce que l'on peut objecter, il a produit des œuvres hautement personnelles, souvent admirables, et, surtout, il a ouvert une voie, dans laquelle cheminent, plus ou moins vite sans doute, tous les jeunes peintres contemporains. Je parle des peintres qui sont des artistes, non de ceux qui recherchent les succès de vente.

Quelques années à peine nous séparent de la mort de Manet, et les académistes sont déjà condamnés sans appel. Les toiles se font lumineuses, aérées; la réalité pénètre partout, ou du moins le désir de la réalité. L'exposition des tableaux de Bastien-Lepage a placé l'œuvre du jeune artiste, trop tôt enlevé à l'art national, parmi les plus grandes, les meilleures du temps présent. Des peintres d'immense mérite, — le plus puissant paraît être jusqu'ici M. Roll, — tous fort divers d'opinions, mais également passionnés pour le vrai, ont remporté, à coups d'œuvres, une victoire décisive. Ils tiennent le champ de bataille : les académistes feront sagement de se résigner.

Et ici encore, en même temps que le réalisme gagnait davantage nos peintres, des songeurs

rudes ou tendres, des poètes venaient, tous d'un rare talent et d'une noble maîtrise, Henner, Ribot, Cazin, Fantin-Latour, Gustave Moreau, Puvis de Chavannes, auxquels il faudrait joindre cet énigmatique Whistler. Les œuvres de Ribot et de Cazin, par exemple, demeurent pleines de réalité, — oh! très différemment vue et traduite, énergiquement assombrie chez l'un, harmonieusement éteinte chez l'autre; la poésie, tout intérieure, ne s'en dégage qu'après une longue contemplation. Ribot provoque surtout la pensée, Cazin le rêve. M. Puvis de Chavannes, lui, est moins peintre que décorateur; il simplifie absolument la réalité, en projette une vision très pâlie sur les vastes murailles des édifices. D'esprit philosophique, il produit des œuvres à certains égards littéraires, supérieurement belles, mais où l'allégorie occupe une place considérable, ce qui est vraiment grand dommage.

De cette rapide analyse des tendances contemporaines, il résulte que la passion de la vérité devient de plus en plus la première obligation de l'artiste. A la bien considérer, cette esthétique n'est nullement exclusive de la poésie, c'est-à-dire des *idées générales*.

Une œuvre d'art complète est essentiellement suggestive; si l'on y réfléchit, rien ne saurait moins surprendre : qu'y a-t-il de plus poétique, au large sens du mot, et de plus émouvant par

suite, que le spectacle de la vie, que la nature attentivement regardée, avec l'éternel conflit de nos désirs et des événements matériels, le heurt journalier des choses aux joies et aux souffrances humaines? Mais c'est de cela que se sont toujours inspirés les vrais poètes! Plus leur œuvre contient de réalité, mieux elle dégage les idées générales : l'émotion est véritable, et le symbole, puisque symbole il y a, directement jailli des faits, est clair, expressif, frappant pour tous les esprits.

Il importe, avant d'aller plus loin, d'examiner une équivoque très acceptée, et d'établir une distinction nette entre le *symbole* et l'*allégorie*. Le symbolisme prend naissance lorsque l'homme voit dans les réalités matérielles qui l'entourent une correspondance avec les idées qu'il a dans l'esprit : il n'est pas nécessaire, pour indiquer cela, de traiter ici de l'origine de ces idées. Dans le réveil de la nature après l'hiver, dans l'éclosion du papillon brisant l'enveloppe de sa chrysalide, l'homme aime à voir l'image d'une vie meilleure après la mort, de ce renouvellement de lui-même qu'il se plaît à espérer. Tel est, proprement, le symbolisme; il s'est présenté de la sorte, surtout chez les races jeunes, dans l'âge poétique de leurs croyances ou de leur littérature, et toujours le peuple l'a compris, deviné plutôt, avec une infaillible sûreté.

L'allégorie procède d'autre façon. Elle part

d'une conception *à priori*, d'une idée, et s'efforce à en imaginer une représentation tout artificielle. La marche est inverse, on le voit. Figurer la tragédie sous les traits d'une femme qui regarde un masque de théâtre, c'est faire une composition allégorique. Étudiée au point de vue des origines, la fabrication de l'allégorie se différencie non moins nettement du symbolisme. Ce qui a occasionné de nombreuses confusions, c'est la nécessité où se trouvent les inventeurs d'allégories, pour arriver à se faire comprendre, d'utiliser et de grouper artificiellement des symboles naturels connus de toutes les intelligences.

Les symboles existeront toujours, et toujours il y aura dans le public des esprits pour en découvrir, légitimement, là même où l'artiste se défendra d'en avoir mis. Encore une fois, plus l'œuvre sera réelle, plus et mieux elle fera penser : pour les âmes d'élite, elle prendra un sens général, indépendant peut-être des intentions de l'auteur. Les livres de M. Émile Zola demeurent des ouvrages tout aussi suggestifs que les meilleurs romans idéalistes de M. Octave Feuillet. D'ailleurs, de tels phénomènes ne sont pas nouveaux, et nous en trouverons un éclatant exemple dans l'art chrétien du moyen âge.

Cet art de statuaires et de verriers, profondément symbolique, mystique même, était pourtant très humain, empreint du réalisme le plus sincère. Les génies anonymes qui ont peuplé

de parlantes figures les églises de France et d'Allemagne, du XIe au XVe siècle, n'essayaient pas de séparer ce qui doit être uni. Aussi ont-ils fait d'admirables ensembles, non exempts de maladresses, mais vivants à un rare degré. Ils croyaient, et, pieusement, racontaient l'Évangile en images ; sans autre calcul que le désir de toucher les cœurs, ils donnaient aux expressions, aux attitudes, toute la réalité possible. Fidèles à l'esprit vrai d'une doctrine qui doit pouvoir s'appliquer à tous les pays et à toutes les époques, ils incorporaient cette doctrine aux mœurs, aux coutumes de leur patrie et de leur siècle.

Cet amour de la vérité, de la raison, d'une convenance parfaite entre les moyens et le but, a particulièrement possédé l'art français du moyen âge. Nos grands artisans s'efforçaient à fixer l'idée par des représentations justes, naturelles, quoique d'une extrême puissance expressive. Qu'on veuille bien examiner une église gothique de notre belle époque créatrice : il ne saurait y avoir un ensemble plus rationnel, une synthèse de plus heureuse harmonie. Ici, tout correspond visiblement à une pensée, et de la manière la plus frappante qui soit. Un vaisseau principal, dont la longueur suppose des foules empressées de croyants, s'ouvre entre deux rangées de colonnes gigantesques. Au fond de cette avenue de pierre, le maître-autel

resplendit, dans les magnificences du chœur. A droite et à gauche, les bas côtés, égrenant leurs intimes chapelles, disposent le cortège des dévotions secondaires autour de l'unique et solennelle adoration. Toute chose parle aux regards, tout détail émeut l'esprit, mais par le sûr chemin des sens, et joue cependant un rôle dans l'équilibre scientifique de la construction. Ainsi, les nervures du pilier, jaillies du sol avec lui, élancées avec lui encore jusqu'aux floraisons du chapiteau, s'ouvrent tout à coup, accusent les lignes d'intersection des surfaces, et par là deviennent le nécessaire ornement des voûtes d'arête. L'harmonieuse économie de l'église se traduit rationnellement en la décoration extérieure. Les contreforts, les arcs-boutants surtout, prouvent ce soin constant de nos vieux architectes. Si vous voyez ici un clocheton, là un groupe, plus loin une fantaisie décorative particulière, vous reconnaîtrez vite que chaque accident de l'ornementation s'explique par la structure même du gros œuvre. L'amour du vrai est partout, dans les statues, les verrières, les bas-reliefs, les plus petits motifs, ceux-là inspirés bien souvent d'objets naturels, familiers, tels qu'animaux et feuillages. La vie entière de la cité éclate aux portails de l'église, en des figures émouvantes d'expression, où la vérité triomphe, où les poésies de la foi s'allient fortement à l'observation assidue des réalités quoti-

diennes. Et le dogme s'y déroule, naïvement interprété, mis à la portée de tous, adapté, saintement, à ce que le plus humble passant peut saisir et comprendre.

Cette grande tâche de nos aïeux, cette union, trop désapprise, de l'idée et du fait, cette création de la poésie par la réalité, nous nous devons de la réentreprendre à nouveau, tous les jours, sans concession ni relâche. Vérité oblige. D'ailleurs, comme on a pu le voir précédemment, les transformations de l'art contemporain sont significatives : en littérature, en peinture, en statuaire, en musique, l'immense et glorieux travail, depuis longtemps commencé, a déjà engendré nombre d'œuvres, dont plusieurs sont très hautes. Or il s'est trouvé un artiste extraordinaire, idéaliste de théorie, de volonté, réaliste par tempérament, par nature, et plus complet peut-être qu'aucun autre : Richard Wagner. Aussi génial poète que merveilleux compositeur, Wagner n'a pas seulement révolutionné le drame musical : il a encore exercé une influence indéniable sur l'art universel.

Wagner est venu à son heure : le mouvement qui a renouvelé la musique dramatique était parallèle à l'évolution littéraire et à la transformation des arts plastiques. Aussi ses créations préoccupent-elles aujourd'hui tous les artistes de droite intelligence, quel que soit le

but spécial de leur activité. Elles les enthousiasment souvent, les inquiètent parfois, les impressionnent toujours... Bien des idéalistes sont déconcertés par la vie expressive de ces œuvres, la fougue passionnelle de cette musique, la vérité poignante, profondément humaine, qui frémit en de tels drames; bien des réalistes purs, au contraire, voudraient se refuser au symbolisme constant, aux aspirations transcendantes qui font partie intégrante du génie de Wagner. Mais les uns et les autres admirent, car du moins ils devinent la prodigieuse synthèse du maître, cette vivante unité artistique où tout l'homme se reconnaît et se retrouve.

Au moment d'étudier, après tant d'autres, Richard Wagner, ses ouvrages, son idée, je crois inutile de m'arrêter aux anciennes, aux cruelles discussions — étrangères à l'art — où se sont produits, de part et d'autre, des malentendus si ridicules, des violences si misérables. Du jour où les ennemis du drame de Wagner ont réussi à empêcher, en 1886, la représentation de *Lohengrin* à Paris, il ne leur est plus resté une méprise à commettre : cette dernière victoire les achève. Pour nous, Wagner ne doit pas être l'auteur d'une lourde et lamentable plaisanterie, mais l'auteur de *Tristan*, de la *Walkyrie*, de *Parsifal*. En ce qui touche le patriotisme, notre légitime orgueil national consiste à ne pas souffrir que Paris retarde — au

point de vue musical — sur toutes les capitales de l'Europe, et même sur des villes de quarante mille habitants. Il consiste également à ne pas exiler nos compositeurs en Belgique, à remettre en lumière toutes nos gloires, à reprendre la pleine possession de notre vivant génie. Hier encore, hélas! la France méconnaissait le plus grand de ses musiciens, et ce n'est pas en niant Wagner que nous vengerons Berlioz. La situation est nette; il ne saurait y avoir aujourd'hui de questions de personnes : voici quatre ans que Wagner est mort... Son œuvre demeure, seule, féconde en enseignements élevés, en précieux exemples. L'ouvrier s'en est allé; les fautes, les erreurs possibles de sa vie ne comptent plus pour l'avenir. Ensevelies, à jamais, avec l'être mortel, elles laissent le champ libre à sa grande pensée, à sa création durable, à tout ce qui ne meurt pas.

CHAPITRE II

LE DRAME

L'art dramatique fait appel à plusieurs arts indépendants; l'impression qu'il produit, complexe, est la résultante d'impressions simples, qui affectent diversement les yeux et les oreilles. Cet art a des règles, des conditions plutôt, certes nécessaires, qu'il ne faut point confondre avec les formules tout artificielles des vulgaires faiseurs de pièces. Une œuvre dramatique doit *vivre*, et, pour cela, il faut qu'elle frappe fortement les sens, qu'elle intéresse l'esprit d'une manière directe et sûre, sans exiger de l'auditeur une extraordinaire puissance de réflexion, ou une imagination exceptionnellement douée. Il faut du mouvement sur la scène, il en faut même beaucoup; quant aux récits explicatifs des événements non vus, ils doivent être aussi brefs que possible, et d'une absolue clarté.

Le roman se prête aux descriptions, aux analyses : le talent de l'écrivain s'y emploie à

évoquer des tableaux qu'il ne peut mettre matériellement sous les yeux du lecteur. Au contraire, sur la scène, le décor, s'il est bien compris, doit exprimer visiblement le milieu. Pour ce qui est de l'analyse psychologique, le texte en doit indiquer, avec netteté, les points très essentiels ; le reste ressortira de l'accent dans la déclamation, de la mimique générale, des jeux de physionomie, ou, tout uniment, de la situation présente et des faits antérieurs.

Qu'est-ce maintenant que l'*action?* Que faut-il entendre par ce mot? Les partisans des communes recettes et des faciles habiletés le répètent avec une grande complaisance; c'est l'épée de chevet de nos critiques en place, pour qui les drames de M. d'Ennery sont l'idéal suprême : chaque fois qu'une intrigue ne contient pas trois adultères et deux assassinats, ils jugent que l'action en est absente.

Une pareille théorie ne saurait être la véritable : il y a *action* dans un drame, lorsqu'un conflit s'élève entre des passions ou des intérêts humains. Le *dénouement* — puisque tel, par malheur, est le mot en usage — sera donné, soit, avec une logique rigoureuse, par le développement régulier de ces passions en lutte, soit par le choc des volontés particulières aux événements soudains de la vie réelle.

Les exemples ne nous manquent pas, si nous considérons les grands poètes grecs : Eschyle

et Sophocle se préoccupent fort peu de « nouer » leurs intrigues; ils ne s'entendent nullement à « charpenter » un drame, et se bornent, fort souvent, à mettre à la scène, presque sans y rien changer, des traditions mythiques connues de tous leurs contemporains. Nos professeurs de théâtre s'épuisent en subtilités là-dessus; mais si le respect humain ne les tenait, ils déclareraient sans peine qu' « il n'y a pas de pièce » dans *Œdipe à Colone*, dans *Philoctète*, dans *l'Orestie* ou *Prométhée enchaîné*. Les œuvres tragiques que nous a laissées la Grèce ancienne protestent donc contre les drames à complications, à quiproquos épiques et bouffons, où l'auteur embrouille son intrigue à plaisir, quitte à en déchevêtrer les fils au moment voulu, sans nul souci des plus élémentaires vraisemblances. Mais venons aux temps modernes, et prenons, parmi les drames de Shakespeare, l'un des plus mouvementés, l'un de ceux où les événements se suivent de plus près et en plus grand nombre, *Macbeth*.

Le thane Macbeth est dévoré d'ambition; mais des scrupules lui restent encore, scrupules de fidélité, d'honneur, crainte et répugnance du sang versé. Plus ambitieuse même que lui, sa femme n'a point, elle, de semblables hésitations : monstre d'énergie perverse, elle atteint à la sérénité du crime. C'est elle qui arme Macbeth et le décide à frapper. Duncan et

Banquo sont tués ; les meurtres s'enchaînent : la femme et l'enfant de Macduff périssent, égorgés, sur l'ordre de Macbeth. Mais des forfaits si grands soulèvent l'Écosse entière contre le meurtrier, la juste vengeance est proche; de désastre en désastre, Macbeth se voit bientôt abandonné de tous, et c'est Macduff lui-même qui le tue, à la dernière scène du drame.

Ainsi, point d'intrigue, il importe de le constater. L'action ne se « noue » pas : elle est d'une simplicité parfaite : sa progression, si terrible, se réduit au développement de quelques passions bien déterminées, selon la logique des caractères et du milieu. Les épisodes multiples, les variations de temps et de localités ne font rien à l'affaire, et ce drame demeure parmi les plus uns qu'il y ait au théâtre.

Prenez le *Britannicus* de Racine. Deux caractères sont particulièrement en saillie, ceux de Néron et d'Agrippine. En ces deux âmes vit une passion commune, impérieuse : l'ambition, l'orgueil énorme du pouvoir. Agrippine lutte pour conserver la puissance; Néron, pour achever de le conquérir... mais il a, de plus qu'Agrippine, des envies sanguinaires, de monstrueux instincts, un je ne sais quoi de bassement féroce qui transparaît sous les habiletés de sa dissimulation. C'est le conflit de ce fils et de cette mère qui fait le poignant intérêt humain de la pièce. Jamais peut-être la psychologie drama-

tique n'a été poussée plus loin : les deux caractères se développent, logiquement, inflexiblement, à travers les dits et les gestes des autres personnages, les phrases éloquentes de Burrhus, les généreux emportements de Britannicus, les prières éplorées de Junie. Dans la connaissance qui nous est peu à peu donnée du caractère de Néron, la gradation est d'une simplicité si forte, que toutes les folies prochaines, tous les crimes à venir s'y révèlent par avance : nous ajouterions foi aux pressentiments d'Agrippine, alors même que l'Histoire ne serait pas là pour nous les confirmer. La scène du parricide surgit devant nous, et nous croyons entendre le mot épouvantable : *Feri ventrem!* jeté par Agrippine au soldat qui vient la frapper.

Il est aisé de voir que les pièces de Corneille ne sont nullement construites suivant les règles qu'on nous veut imposer comme infaillibles : *Horace* en est la preuve manifeste. Mais cet exemple ayant été souvent choisi, examinons plutôt *Polyeucte*. Le ressort de l'action y est purement moral, et très simple : c'est le zèle chrétien du vaillant néophyte. Ce zèle, éveillé par Néarque, s'exalte bientôt jusqu'à l'extrême enthousiasme. Polyeucte, plus ardent que son convertisseur, brise les images des dieux dans une cérémonie publique. On se saisit de lui ; la mort punira son crime, s'il ne consent à renier sa croyance. Sa femme, Pauline, la propre fille

du gouverneur Félix, essaye vraiment de fléchir son obstination. Rien n'y fait, et les menaces de Félix sont aussi impuissantes que les prières de Pauline. La sentence est exécutée : Polyeucte meurt, martyr de la foi nouvelle. Ce sacrifice ouvre les yeux à Pauline, qui soudain embrasse le christianisme.

La tragédie se termine ainsi, par cette belle victoire de la grâce, sans qu'une seule complication matérielle soit intervenue. Là encore, il n'y a point d'intrigue. Sévère sans doute aime Pauline, qui elle-même sent son cœur tourné vers lui... mais la mort de Polyeucte, loin de donner à cette situation l'issue que Sévère en pouvait attendre, ne nous permet plus d'y penser un seul instant. Quant à Félix, il se convertira, et renoncera de la sorte à l'emploi qu'il craignait tant de perdre. Sévère est ébranlé lui aussi, disposé en faveur des chrétiens et de leur doctrine. Le drame, large, se développe uniquement dans l'âme des personnages, entre la vérité et l'erreur religieuses, l'enthousiasme et la prudence, l'ambition et la générosité, la passion et le devoir.

S'il s'agit de Molière, je ne saurais trouver rien de mieux que de passer la parole à M. Émile Zola; il a jugé notre théâtre classique avec plus de justice que ne l'ont su faire les pontifes de la critique autorisée. Et voici une page

qu'il écrivait, en 1881, dans son livre : *Nos auteurs dramatiques :*

« Ce qui me ravit dans *le Misanthrope*, c'est le dédain qu'on peut y voir du théâtre tel que nos auteurs et nos critiques l'entendent aujourd'hui... Quelle belle nudité dans ce *Misanthrope!* Le premier acte contient trois scènes, et encore la troisième ne compte-t-elle que huit vers; il est entièrement consacré à poser le caractère d'Alceste, d'abord dans la scène avec Philinte qui sert d'exposition; ensuite dans l'immortelle scène du sonnet d'Oronte. Le second acte appartient à Célimène, dont le poète analyse longuement le tempérament de coquette, dans un premier entretien avec Alceste, puis dans la scène fameuse des portraits. Au troisième acte, il y a uniquement le duel si fin et si perfide de Célimène et d'Arsinoé. Le quatrième acte n'est que la première scène du second acte entre Alceste et Célimène, développée, mais ne concluant toujours pas. Enfin, au cinquième acte, cette scène d'explications, déjà suspendue deux fois, recommence et se termine par la confusion de Célimène...

« Quel drame superbe pourtant que ce *Misanthrope!* J'entendais dire qu'il fallait le regarder simplement comme une dissertation, une suite d'entretiens en belle langue. Ce n'est point là mon opinion. Je trouve la pièce très poignante, dans sa marche lente et large. Ce ne sont pas

les faits qui vous prennent et piquent votre curiosité ; peu importe la façon plus ou moins saisissante dont les épisodes se présentent. On est intéressé par les caractères ; le drame entier se joue dans les intelligences et dans les cœurs.

« ... Molière expose tranquillement ses personnages... il les plante devant le public dans l'attitude typique qu'il veut leur donner, et pas autre chose ; son effort consiste à n'oublier aucun trait, à créer des êtres vivants, qui finissent par devenir des êtres réels.

« De là le puissant intérêt de ces types. Toute la lumière tombe sur eux. On les voit en pied se détacher sur le fond neutre de l'action. Les faits leur sont subordonnés, il n'y a plus qu'Alceste et Célimène en présence, cet honnête homme et cette coquette, qui résument un coin de l'humanité ; et ce drame si simple vous prend aux entrailles[1]. »

1. Avant de passer au drame contemporain, il serait plus qu'utile d'en étudier les origines certaines. dans notre théâtre du XVIIIe siècle : théâtre éminemment *social*, dont la tendance est de mettre à la scène des situations de la vie réelle, et ce que nous appellerions aujourd'hui l'*actualité*. Marivaux en fournit la preuve. car son théâtre, dont on ne connait d'habitude que trois ou quatre pièces, loin de se recommander uniquement, comme on le croit, d'une élégance ingénieuse et quelque peu frivole, étonne par sa portée morale, par les traits de mœurs dont il fourmille. par la hardiesse et la largeur d'esprit qu'il révèle. Voltaire — non le Voltaire d'*OEdipe* — a l'inconscient désir de varier et de moderniser les sujets classiques admis au théâtre (*Alzire, Zaïre, l'Orphelin de la Chine*). Crébillon. La Chaussée. Diderot, Beaumarchais enfin et surtout, nous expliqueraient de même quel a

Parmi les drames français contemporains, deux me paraissent surtout typiques, en ceci qu'ils marquent nettement ce que sera le théâtre de demain : *l'Arlésienne*, de M. Alphonse Daudet, *les Corbeaux*, de M. Henry Becque.

Dans *l'Arlésienne*,, un jeune homme, Fréderi, fils d'une riche famille de fermiers, s'énamoure d'une fille d'Arles dont la beauté a ébloui déjà bien des yeux. Fréderi est de cœur naïf, très droit, très ardent néanmoins. Il apprend bientôt que celle qu'il aime est indigne de lui : elle a appartenu à d'autres! il ne peut l'épouser, mais la fatale passion ne s'éteint pas... toujours grandissante, elle emplit son âme de désespérance : rien ne l'en peut tirer, ni l'adoration fiévreuse que lui a vouée sa mère, ni la tendresse timide de la jeune Vivette, ni toutes les autres affections qui l'environnent. Une nuit, il se précipite, par la fenêtre du grenier, dans la

été le point de départ de l'évolution dramatique contemporaine. Mais une telle étude aurait été trop vaste pour trouver place dans le présent travail; d'ailleurs, je n'aurais pu choisir, parmi nos ouvrages scéniques du XVIIIe siècle, des exemples aussi incontestés, aussi universellement acceptés que ceux examinés plus haut.

Enfin, l'étude des drames de Victor Hugo ne pouvait davantage être faite ici, malgré son intérêt considérable. Du reste, elle n'eût pas apporté d'éléments essentiels à la question. Ce théâtre si lyrique, si peu réel, on doit le dire, et si convenu, n'a aidé au mouvement général que parce qu'il a réduit à néant les tentatives néo-classiques, désencombré la scène d'œuvres bâtardes, et fait retentir, au milieu de l'éloquente emphase de ses héros, un certain nombre de « mots de nature », de cris directs et vrais.

cour de la ferme et s'y brise. Voilà tout le drame, encadré dans un chaud décor méridional, attendri encore par la douce figure de « l'Innocent » et par les très pures amours du berger Balthazar et de la vieille Renaude.

Toutes ces choses si naturelles, si simples, sont de véritables hardiesses, étant données les habitudes dramatiques du public et des auteurs. A ces audaces il en faut ajouter une autre, très neuve, dont s'irritèrent fort les chroniqueurs : l'Arlésienne, qui donne son nom à la pièce, ne joue pas de rôle actif sur la scène : elle n'est pas vue une seule fois par le spectateur.

L'œuvre de M. Alphonse Daudet occupe donc une place très haute dans le théâtre contemporain, encore que l'on puisse n'y pas trouver tout à fait suffisante l'étude morale des personnages, et souhaiter une couleur moins constamment poétisée. Mais les partisans des idées nouvelles — qui sont fort vieilles d'ailleurs — auraient tort de ne voir dans l'intervention de Mitifio et l'exhibition des lettres maudites qu'un emprunt aux procédés des fabricants de pièces et de le critiquer comme tel. D'abord, tout n'est pas à proscrire dans ces moyens chers aux dramaturges, bien qu'ils commencent à s'user légèrement. Mais ce qui est juste, vraisemblable, d'après les conditions extérieures de l'action, c'est que Fréderi apprenne au bout de peu de temps l'indignité de l'Arlésienne. Que ce soit par le récit de

Mitifio — avec la preuve matérielle des deux lettres — ou d'autre sorte, cela n'est, en somme, que d'une importance secondaire. Enfin, dans le cas présent, étant donné le milieu où se passe le drame, le procédé qu'a choisi l'écrivain me paraît être logique, et l'effet d'émotion, à la scène, en est certainement très considérable.

Les Corbeaux sont un drame triste, plus triste encore que *l'Arlésienne;* mais les belles œuvres, il faut le reconnaître, provoquent assez rarement la gaieté. C'est l'histoire d'une famille qui, après la mort de son chef, est victime de fripons acharnés à sa ruine : dans cette bande sinistre, on distingue surtout le notaire Bourdon, cauteleux et phraseur, et l'associé du défunt, Teissier, vieux gredin d'un égoïsme féroce et d'une rapacité brutale. Rien de sombre comme les trois derniers actes des *Corbeaux :* on a sous les yeux, sans cesse, la vision noire, tout en deuil, de Mme Vigneron et de ses trois filles ; on assiste à l'épuisement graduel de leurs ressources, et le cœur s'imprègne d'une douloureuse émotion, lorsque les indélicatesses, les avanies, les vols s'accumulent, ingratitude cynique des anciens amis, pilleries effrontées des fournisseurs. En peu de temps, le désastre est complet : il aboutit, malgré nos vraies souffrances, malgré notre révolte, au mariage du répugnant Teissier avec Marie Vigneron, la plus courageuse, la meilleure des trois filles, qui se sacrifie pour

sauver le pain quotidien de sa mère et de ses sœurs.

Ces quelques exemples suffisent pour montrer qu'action n'est pas synonyme d'imbroglio, et que les plus beaux, les plus émouvants, les plus vivants de tous les drames sont précisément ceux où la passion humaine est développée de la façon la plus vraie, la plus large, ceux où l'auteur ne s'est point occupé d'égarer le public en des combinaisons de fantaisie, pour le surprendre ensuite, à peu de frais, par des habiletés de métier et de puérils coups de théâtre.

L'évolution qui a renouvelé l'esthétique générale des arts représentatifs s'est naturellement étendue à l'art complexe de la scène : plusieurs des écrivains dramatiques de ce siècle ont voulu mettre au théâtre de fidèles transcriptions de la réalité. J'ai déjà cité M. Alphonse Daudet et M. Henry Becque ; il faut également considérer les tentatives hardies de M. Émile Zola, une pièce de MM. de Goncourt, *Henriette Maréchal*, et quelques essais très puissants de Balzac et de Flaubert, *Mercadet*, *le Candidat*.

Ces auteurs ont compris que la vérité seule fait les œuvres durables. Si les tragédies grecques, si les drames de Shakespeare nous transportent d'admiration, c'est par la grande somme de vérité humaine qui s'y trouve, tantôt répartie sur l'ensemble de personnages, tantôt con-

centrée, avec une intensité presque effrayante, en quelques types prodigieux, dont les noms sont présents à toutes les mémoires : vérité dans l'étude des caractères, dans l'enchaînement des pensées et des actes, dans l'expression enfin de nos douleurs et de nos joies. Tout abstraits qu'ils paraissent, les écrivains français dits *classiques* sont plus réalistes que les dramaturges romantiques de 1830. Si la couleur locale, si l'ambiance du milieu sont absentes des œuvres de Racine, si la langue très suave qu'y parlent les héros évite les spontanéités des passions toutes vives, l'émotion intérieure y reste pleinement vraie, et l'analyse psychologique n'a jamais été faite plus réelle à la scène.

Aucun de ces maîtres immortels n'a subordonné l'étude nécessaire du cœur aux contingences historiques. Leurs anachronismes, leurs ignorances, nous sont des gages de leur parfaite sincérité d'artistes, et aussi de ce fait capital : c'est autour d'eux qu'ils ont regardé, c'est leur époque, leur société, leur âme propre qu'ils observèrent. Ainsi s'explique pourquoi nous devinons sous leurs phrases, malgré la différence des patries ou le recul des âges, l'humanité réelle, la vérité même de la vie.

Quelque marqué que soit le mouvement actuel, les partisans des formules n'en tiennent compte. Ils ont pendant si longtemps perverti le sens commun du public que leurs théories passent,

auprès de beaucoup d'esprits, pour d'indiscutables axiomes, et qu'un auteur est fort malavisé de montrer la moindre velléité d'indépendance. Selon M. Sarcey et maint autre critique, il ne faut pas que les spectateurs cherchent sur la scène l'illusion de la réalité. Inutile d'essayer d'échapper à la convention ou de restreindre du moins sa part dans la représentation scénique de la vie : il suffit que cette convention reste claire, intéressante ; autant que possible, agréable. Voilà pour l'écrivain.

S'agit-il du jeu des acteurs ? le problème ne consiste pas à rapprocher résolument les effets — tout en les gardant intelligibles — des gestes et des accents réels ! Non : les critiques ne se soucient guère de pareilles naïvetés et se déclareront contents si les acteurs, opérant sans cesse face au public, étalent devant lui leurs moindres clignements d'yeux, viennent souffler tous leurs soupirs sur la rampe. Nulle demi-teinte, rien d'intime ou de voilé : ne demandons au public aucun effort de pensée, si petit qu'il puisse être. Et surtout, surtout, ne violentons ni les goûts ni les habitudes de ce public... Dramaturges, ne faites ni trop réel, ni trop sombre ! que le spectateur soit émotionné, sans jamais pourtant être dupe de son émotion ; qu'il conserve la reposante certitude d'un arrangement final qui remettra en ordre les affaires les mieux embrouillées. Nouez d'abord, dénouez ensuite, tout est là.

Cette théorie a deux dogmes principaux, ceux de « la scène à faire » et de « l'optique théâtrale »; ils ont été développés trop de fois pour qu'il me soit nécessaire de les réexposer ici. Certes, nous ne nions pas que l'on ne doive chercher, dans un conflit de passions, le point où la lutte offre le maximum de netteté, d'intérêt et de violence; mais nous protestons contre les formules et recettes qu'on a voulu tirer d'une idée juste et naturelle en soi. Quant à la déformation scénique de la réalité, elle est peut-être inévitable; mais encore ne la faut-il point systématique : tout l'effort de l'écrivain de théâtre doit être de la diminuer dans la mesure du possible.

Malheureusement, le public très spécial qui fait les succès des comédies et des drames — à Paris bien plus encore qu'ailleurs — est complice des critiques en question. Il n'essaye pas d'avoir foi à ce qu'on lui montre. Il trouverait de mauvais exemple que la personnalité envahissante d'un interprète s'effaçât quelque peu derrière le caractère du rôle tel que l'auteur l'a rêvé. Il adore reconnaître non seulement le visage, mais les tics de ses acteurs préférés. Il exulte aux allusions politiques ou simplement mondaines que le texte peut contenir; parfois il en imagine, mais, si les acteurs en ajoutent, sa joie augmente aussitôt. La pièce se joue presque autant dans la salle que sur les planches. Parmi les spectateurs d'une « première », il n'en est

point qui ignore les *dessous* de l'œuvre représentée, les contestations au sujet des rôles, les coupures faites aux répétitions, les rivalités d'artistes, les questions d'argent, les gros et les petits scandales. Depuis des mois, au reste, les journaux sont remplis d'indiscrétions, non sur le style de la pièce, sur sa véritable valeur dramatique, sur sa genèse exacte et sa laborieuse réalisation, mais sur les artistes qui ont peint les décors, sur les dépenses occasionnées par la machinerie, sur le prix des costumes de Mlle X***, etc., etc. En un mot, tous les efforts tendent à mettre, non la scène, mais les coulisses de plain-pied avec la salle.

Si maintenant, après le drame récité, l'on considère le drame musical, la même étude est à reprendre. Certes, les différences ne sont pas négligeables entre une pièce ordinaire et une tragédie lyrique. Tous sujets ne se prêtent point au chant et à la symphonie : la musique n'est pas équivalente à la parole, et la suggestion que provoque l'harmonie instrumentale exige, pour se développer, des conditions particulières. Mais les remarques faites plus haut sur l'action, sur le mouvement scénique, sur la nécessité d'une émotion humaine réelle, s'appliquent encore ici, d'une façon absolue. C'est encore le mot qui dit tout, le mot de Vérité, qui nous expliquera pourquoi certaines œuvres, en dépit de trans-

formations incessantes de l'art musical, ont gardé leur beauté première, et sont assurées de ne jamais vieillir : l'*Alceste* ou l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck, *Don Juan* de Mozart, *Fidelio* de Beethoven, le *Freischütz* de Weber, *les Troyens* de Berlioz. Mais si l'on s'arrête à l'*opéra*, tel que les musiciens de second ordre l'ont voulu, tel que les critiques nous le prêchent et que le public trop souvent l'applaudit, quelle misère dramatique, quels révoltants contresens dans l'action, dans le texte versifié, dans la musique, l'interprétation, la mise en scène ! La convention triomphe ; rien ne s'explique plus à l'esprit, rien ne touche plus le cœur : démence musicale, nullité poétique, voilà, résumé en deux mots, ce qui caractérise la majeure partie des opéras.

Chaque personnage, à tour de rôle, vient chanter un morceau devant la rampe, et l'accompagne d'un petit nombre de gestes invariables. D'ailleurs, si le morceau est bien accueilli, il ne se fait pas faute de le recommencer aussitôt. A d'autres moments, tous les personnages chantent ensemble, et expriment les sentiments les plus opposés en des mélodies à peu près identiques. Le texte, de cette manière, devient complètement inintelligible à l'auditeur, qui n'y perd pas beaucoup, il faut l'avouer, car les vers sont stupides d'habitude et quelquefois grotesques. Quant à la musique, elle convient rarement à la situation : l'auteur n'a cure, naturelle-

ment, du caractère moral de son héros, des combats intérieurs qu'il éprouve, du milieu qui l'environne. Enfin, l'adaptation des paroles aux notes défie l'analyse la plus complaisante : je ne crois pas qu'un aliéné puisse arriver aux prodigieux résultats obtenus sans effort par Meyerbeer... pour ne citer qu'un nom entre plusieurs.

Ajoutez à cela que la symphonie orchestrale est généralement dépourvue d'intérêt... Chez beaucoup d'auteurs italiens, si elle dépasse en couleur un puéril accompagnement de guitare, c'est pour rappeler, à s'y méprendre, les harmonies foraines qu'on entend dans les cirques ou à la porte des ménageries. Brochant sur le tout, le niais et odieux ballet enlève à l'opéra ce qui peut lui rester encore de sérieux et de sens commun [1].

Dieu merci, les musiciens français actuels tendent à réagir contre ces déplorables traditions ; mais un nom domine tout le débat : Richard Wagner, utilisant, élargissant les réformes de ses prédécesseurs et de ses contemporains, a remplacé l'opéra par le drame musical. Il ne s'est pas contenté d'affirmer sa théorie, il l'a démontrée par de magnifiques expériences, à

1. Il va sans dire que ces lignes s'appliquent à l'opéra *en général*, non à quelques œuvres hors pair, dont certaines ont été indiquées plus haut : tantôt, dans ces œuvres, l'auteur a brisé le moule conventionnel ; tantôt, malgré les entraves de l'*opéra*, il a réalisé ce miracle d'arriver à l'émotion vraie, libre et directe. En l'un et l'autre cas, il a touché au *drame musical*.

coups de chefs-d'œuvre. La musique dramatique, grâce à lui, exprimera désormais la plénitude de l'émotion humaine.

L'œuvre de Wagner n'intéresse pas que les seuls musiciens. Tous les écrivains qui s'occupent d'art dramatique la doivent connaître. Déjà elle a pris place parmi les plus grandes, dans le séculaire patrimoine de l'humanité. Car il était réservé à Wagner d'unir le drame d'Eschyle à la symphonie de Beethoven.

CHAPITRE III

LE DRAME DE WAGNER

L'œuvre de Wagner est autant d'un poète dramatique que d'un musicien. L'étude de cette œuvre continue donc naturellement celle du drame à notre époque, et, en premier lieu, ce qui frappe le critique, c'est le choix des sujets.

A partir de *Rienzi*, dès *le Vaisseau-fantôme*, Wagner a voulu légendaires et mythiques les sujets de ses drames. Seule, la création des *Maîtres chanteurs* fait exception à cette règle.

Dans *Tannhäuser* et *Lohengrin*, le sujet, nettement légendaire, touche cependant à l'Histoire et comporte certaines déterminations de dates : d'un côté, par la présence de Henri l'Oiseleur ; de l'autre, par le tournoi poétique de la Wartbourg et la confusion volontaire que Wagner a

faite de son héroïne avec sainte Élisabeth de Hongrie.

Dans *Tristan et Iseult*, l'indétermination historique est presque absolue ; il en est de même dans *Parsifal*, en dépit des considérations données par Wagner sur l'architecture du temple du Gral et le costume des chevaliers.

Quant à la tétralogie *l'Anneau du Nibelung*, on n'y peut trouver nul fait d'histoire, nulle marque d'une époque tant soit peu déterminée : une seule notion géographique, celle du Rhin.

Voici donc le bilan des œuvres théâtrales de Wagner, en écartant *les Fées* et *Défense d'aimer*, qui ne sont que des essais sans grande valeur.

Un drame strictement historique, *Rienzi*; — *les Maîtres chanteurs*, libre fantaisie poétique et musicale, appuyée sans doute de précis renseignements d'histoire, mais issue d'une comédie bourgeoise, très humaine, toute de l'invention de Wagner ; — six drames plus ou moins légendaires, *le Vaisseau-fantôme*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan*, *l'Anneau du Nibelung*, *Parsifal*. Remarquez que *l'Anneau du Nibelung* se compose lui-même de quatre parties distinctes, dont chacune a l'étendue de l'un de nos grands opéras.

On voit que Wagner a une prédilection décisive pour le mythe : cette prédilection, il l'a érigée en principe dans ses écrits théoriques, et l'a présentée comme l'une des bases de sa

réforme. Pour expliquer ce fait, il convient d'observer la double nature idéaliste et réaliste de Wagner.

Comme tous ceux qui ont l'esprit philosophique, Wagner se complaît en des spéculations abstraites : ainsi, ce n'est pas sans quelque raison que M. Schuré a pu voir dans *l'Anneau du Nibelung* l'ébauche d'une cosmogonie. En tout cas, au fond de chaque drame wagnérien, il y a une vérité morale, souvent triste, toujours élevée, mais si générale et si évidente qu'elle peut parfois sembler naïve. Plus que toute autre, la race allemande a le goût d'une telle philosophie... aussi les œuvres de Wagner, leurs idées directrices, leurs interprétations un peu vagues, ont séduit, outre-Rhin, les idéalistes de la critique et de l'art, tandis que, chez nous, c'est plutôt le contraire qui a eu lieu. Si l'on ouvre les livres des commentateurs allemands, on y trouve des controverses singulières sur l'action idéale, le théâtre idéal, et même sur le public idéal...

Mais un point fort curieux, c'est que le tempérament réaliste de Wagner trouvait également son compte au symbolisme des légendes, car — je ne saurais trop y insister — le symbole n'est possible, clair, frappant, que s'il se dégage d'une réalité bien complète et bien franche. D'ailleurs, Wagner a très nettement exposé, dans la préface de *Quatre poèmes d'opéra*, les motifs qui le portèrent à choisir le mythe comme

thème général de ses drames. Il se débarrassait ainsi de toute recherche de détail, de l'obligation d'expliquer, selon l'exactitude historique et des possibilités matérielles rigoureuses, les divers événements qui s'accomplissent sur la scène. Enfin, il pouvait faire appel, de la sorte, à des éléments surnaturels d'action, éléments qui conviennent admirablement à la musique, à sa puissance évocatrice, à sa merveilleuse faculté de suggestion. Affranchi de toutes les limitations qui résultent d'un sujet d'histoire, l'artiste est aux prises avec l'humanité seule, pleinement et absolument simple. Librement il développera les grandes passions humaines, dans un milieu de miracle, si je puis dire, où les merveilles deviendront croyables, pour peu qu'elles soient logiquement amenées.

Ainsi, le musicien réaliste se trouvera très libre lorsqu'il traitera un sujet légendaire, débarrassé de toutes les contingences historiques. Or, si Wagner est souvent idéaliste par ses théories d'art, par l'influence que certains systèmes philosophiques ont eue sur son esprit, il veut le vrai du moins, et cela spontanément. Maintes fois il s'obstine à nous faire voir des divinités mythologiques, prises bien à côté de l'existence réelle ; mais comme il sait animer ces figures ! Comme il les taille en pleine chair ! Comme il leur met au cœur la joie et la douleur humaine ! Si toutes les puissances de la musique se réunissent, c'est

pour colorer la parole et le geste de l'homme. L'homme est là, devant nous, dans la vérité de ses passions, de sa félicité ou de son malheur. Tous nos sens à la fois se trouvent intéressés : l'harmonie instrumentale, le texte poétique, la décoration, la mimique s'accordent pour nous convaincre, pour réaliser le Drame vivant et nous en donner la complète intelligence.

Mieux que personne, Wagner a su tirer la Poésie de la Réalité et nous la communiquer par le théâtre. A la dernière scène de *Rheingold*, d'où vient l'impression que nous cause le passage où Wotan salue le Walhall empourpré par la splendeur du couchant ? N'est-ce pas cette même impression que bien des fois nous avons ressentie lorsque nous regardions, aux soirs d'été, le soleil descendre à l'horizon, s'abîmer dans une gloire éblouissante, tandis que l'ombre des montagnes, par degrés s'allongeant, emplissait les vallées, envahissait la plaine ?

Voici un autre exemple d'un fait simple, d'un fait de la vie courante, utilisé par Wagner avec la sûre spontanéité de son génie. Au premier acte de *la Walkyrie*, le monologue de Siegmund produit un effet d'émotion vraiment extraordinaire. Il n'est pas de spectateur qui ne soit remué de la tristesse de Siegmund, de ses alternatives de colère et d'abattement, de ses retours de tendresse, et, pareillement, du côté extérieur de la scène : l'ombre qui s'épaissit, les subits

jaillissements du foyer qui s'écroule, la poignée du glaive qui étincelle au tronc de l'arbre... C'est que nous retrouvons là une impression que tous nous avons connue : celle du rêve mélancolique dans une chambre sans lumière, à peine éclairée par la rougeur d'un feu qui décroît. Un reflet fugitif, égaré sur quelque objet brillant, fait surgir devant nous les vives images qu'avaient ébauchées nos souvenirs. A mesure que la flamme baisse au fond de l'âtre, l'attendrissement du passé nous gagne davantage, une tristesse immense nous prend... ce feu qui meurt nous paraît un symbole, et c'est comme une vague résignation qui pénètre notre âme, une grande envie de nous endormir au sein de la nuit grave, en la paix et l'obscurité des choses... Voilà ce que Wagner, poète divinateur et réaliste fidèle, a su mettre dans la scène de Siegmund seul, et ce qui donne une telle marque de vérité à la songerie du héros, aux promesses qu'il se rappelle à lui-même, à l'obsession orchestrale de l'épée, enfin à la touchante comparaison entre l'amour de Sieglinde et la mourante clarté du feu.

L'agonie de Tristan nous montre le réalisme scénique poussé à ses extrêmes limites : cette terrible lamentation, ces paroles entrecoupées, ces plaintes déchirantes qui nous poignent le cœur, tout cela est noté avec une vérité effroyable. De plus, les phénomènes de la fièvre, l'hal-

lucination du délire, sont musicalement traduits à l'orchestre, par le retour perpétuel du motif que jouait le pâtre, sur son chalumeau, au début même de l'acte.

Le tempérament révolutionnaire de Wagner, son goût pour les nouveautés audacieuses, se manifeste en beaucoup de passages de ses drames. Dans *la Walkyrie*, rompant avec les habituelles convenances dramatiques, il met en scène Siegmund et Sieglinde, amoureux l'un de l'autre, cependant frère et sœur, de par la paternité de Wotan. Au deuxième acte de *Tristan et Iseult*, il nous montre les deux amants, assis côte à côte, tout entiers au bonheur d'une réunion longtemps retardée. La blonde tête d'Iseult s'abandonne sur l'épaule de Tristan; les voix, après un tendre dialogue, se sont assoupies en un silence extatique; les âmes s'endorment dans un délicieux oubli du monde extérieur, d'où ne les peut tirer l'avertissement inquiet de Brangaene. A peine si quelques mots frémissent encore sur leurs lèvres enivrées : « Entends-tu, mon Tristan bien-aimé?... — Laisse-moi mourir... laisse-moi ne m'éveiller jamais... » Quelle intensité d'émotion! quelle hardiesse scénique! C'est l'amour vrai, l'amour sans mesure, et non pas cette sentimentalité mièvre, si chère à tant de dramaturges!

Continuons ces exemples : voici le baiser de Siegfried à Brunnhilde endormie, et les empor-

tements de sa passion fougueuse dans le dialogue qui vient ensuite. Si nous passons de *Siegfried* au *Crépuscule des dieux*, nous constaterons que peu d'auteurs ont eu le courage de risquer au théâtre des scènes aussi violentes, aussi pénibles pour le spectateur, que celle où Siegfried enlève Brunnhilde pour le compte de Gunther. On voit le guerrier poursuivre la Walkyrie folle d'épouvante, la saisir, lutter avec elle, lui tordre les poignets, lui arracher l'Anneau maudit. Toute la scène est d'une sublime horreur.

Autres audaces : Parsifal, le naïf et pur jouvenceau, est entouré, dans les jardins magiques de Klingsor, par le troublant essaim des Floramyes. Mutines charmeresses, les Filles l'enlacent de leur ronde ; toutes les gracieuses séductions féminines assiègent le bel enfant... on le flatte, et gentiment on le raille, et les phrases languides se font plus passionnées : « Cueille, oh ! cueille les Fleurs enchantées du Jardin ! si tu ne nous aimes, nous nous fanerons bientôt... Laisse-moi te rafraîchir le front de mes caresses ! Laisse-moi poser mes lèvres sur ta bouche !... » Mais Parsifal repousse les Filles-Fleurs ; alors commence la grande scène entre lui et Kundry. C'est là que la Femme essaye vainement de perdre Parsifal, d'abord en lui contant la mort de sa mère Herzeleide, et l'attirant ainsi vers elle, attendri d'un filial regret. Mais le baiser de Kun-

dry brûle jusqu'au cœur le vierge adolescent : il devine tout à coup la douleur et l'amour, il comprend les tortures d'Amfortas, la pitié le saisit, une clairvoyance se fait dans son âme sur l'esprit et la chair, le salut et la damnation. Il s'arrache aux bras de la tentatrice, mais sa lutte n'est pas si promptement achevée : Kundry l'implore, lui demandant sa tendresse comme une aumône ; elle lui parle de ses souffrances infinies, de son existence éternelle de maudite. C'est avec des sanglots qu'elle s'écrie : « Quand bien même Dieu et le monde me rejetteraient, laisse-moi dans ton amour trouver ma rédemption ! »

L'ordonnance générale des drames wagnériens est trop nette, trop logique aussi pour ne pas la signaler ici en quelques lignes.

Wagner divise toujours ses drames en trois actes. Sans doute, cette division ne doit pas être présentée comme une règle absolue ; mais il est certain que, dans la majorité des cas, c'est la plus judicieuse que l'on puisse adopter, surtout lorsqu'il s'agit d'un drame musical, où l'auteur, n'empruntant pas son action aux faits ordinaires de la vie, est maître, très souvent, de l'ordonner au mieux. Le premier acte servira à l'exposition du sujet ; au deuxième, la péripétie trouvera place ; le troisième contiendra

le dénouement [1]. Ainsi, au premier acte de *Tristan et Iseult*, le spectateur apprend l'histoire des deux héros ; il voit leur amour commun, longtemps contenu, éclater en pleine lumière, souverain, irrésistible, mais plein de souffrances et comme chargé de catastrophes... Le deuxième acte nous montre l'épanouissement complet de cet amour, la réunion des amants, leurs transports, leur ivresse, puis l'arrivée brusque du roi Marke, la blessure de Tristan, le deuil des âmes, la cruelle séparation. Enfin, au troisième acte, nous assistons à l'agonie de Tristan, à la suprême venue d'Iseult, à la mort du bien-aimé, à la mort aussi de l'amante, dans l'extase céleste de son amour.

Si Wagner s'astreint à ne jamais diviser un drame en plus de trois actes, en revanche il admet, au cours d'un même acte, des changements de tableaux. Dans un drame musical, surtout lorsque des éléments surnaturels interviennent, une telle liberté est non seulement légitime, mais presque nécessaire. Comme exemples d'heureux changements de tableaux imaginés par Wagner, on peut citer ceux du premier acte de *Tannhäuser*, du troisième acte de *Lohengrin*, du troisième acte des *Maîtres chanteurs*, du troisième acte de *Siegfried*, des premier et troisième actes de la *Götterdämme-*

1. Ces termes, consacrés par l'usage, n'impliquent pas ici l'idée d'une *intrigue* au sens habituel du mot.

rung. Au premier acte de la *Götterdämmerung*, il y a un premier changement de décor, puis retour du deuxième décor au premier, ce qui correspond à deux courtes symphonies pour orchestre seul. Il résulte de là que cet admirable premier acte n'a pas l'unité absolue de certains autres, comme le premier acte de *Tristan*, ou celui de *la Walkyrie*, ou encore celui des *Maîtres chanteurs*[1].

Nous avons vu qu'il n'y avait point de drame véritable sans une étude vivante du cœur humain. Par ce côté comme par les autres, Wagner s'est montré grand dramatiste, bien qu'il n'ait voulu d'analyse et de psychologie que là où la situation s'y prêtait.

Dans ses premières œuvres, lorsqu'il dessine un type moral, il en accuse résolument les traits essentiels, quitte parfois à négliger certains points délicats. Daland, le Hollandais, Telramund, Ortrude sont à peu près d'une seule pièce, tous marqués d'un trait dominant, que Wagner sait victorieusement nous faire accepter, même sans explication préalable : il ne se donne

1. Les lecteurs verront peut-être dans *Rheingold* une exception à cette « règle des trois actes » que Wagner s'est imposée. Mais l'exception n'est qu'apparente : *Rheingold* n'est qu'un *prologue*, et les quatre *scènes* ou tableaux de *Rheingold* s'enchaînent les uns aux autres. Or le caractère spécial d'un *acte* est d'amener une interruption qui permette à l'auditeur de réfléchir sur ce qu'il a entendu et de le considérer comme une partie distincte de l'ensemble dramatique.

pas la peine de motiver d'une façon bien sérieuse le prodigieux dévouement de Senta pour le Hollandais maudit. Il lui suffit d'avoir trouvé une conception poétique, touchante, une glorification du plus beau des sentiments humains.

Tannhäuser a déjà des aspects plus divers, mais c'est l'impétuosité du rêve inassouvi qui fait à tout moment son unité dramatique. Il se donne en entier à chaque impression, à chaque sentiment nouveau : amour sensuel, désir de la liberté, orgueil, enthousiasme lyrique, repentir. Par endroit, nous voudrions un peu plus d'analyse dans ces transformations intérieures, mais les résultats en sont exposés avec une rapidité si convaincante, une si belle plénitude, que le spectateur n'y saurait résister.

Lohengrin et Elsa, très uns, bien entendu, ne sont pas silhouettés pourtant de la même sorte. L'âme d'Elsa est complexe; on la peut moralement analyser, avec ses premières candeurs, son élan, puis son trouble et ses faiblesses. Quelque haut que plane l'esprit de Lohengrin, on devine un instant où le héros, moins homme sans doute que séraphin, est blessé par la délicieuse souffrance d'amour, s'émeut d'une émotion humaine, et oublierait facilement, pour la tendresse d'Elsa, les sereines félicités de son inaccessible royaume.

Mais, dans les œuvres qui font suite à *Lohengrin*, la psychologie dramatique — le dévelop-

pement des *motifs intérieurs* — prend une place beaucoup plus considérable. Les types, aussi tranchés qu'autrefois, nous sont présentés d'une manière plus complète : ils vivent moralement devant nous. Nous pouvons faire en quelque sorte le tour de leurs âmes, y pénétrer, saisir à toute minute le comment et le pourquoi de leurs déterminations. C'est ainsi que Wagner a réalisé les personnages si vastes, si compréhensifs, de Wotan, de Brunnhilde, d'Iseult, de Kundry, lesquels, malgré un petit nombre de défaillances, — inhérentes aux côtés extra-humains du mythe, — dénotent une grande profondeur d'observation, une sûre connaissance des choses du cœur et de l'esprit.

Alors les caractères sont tracés de main de maître : non moins nettement que l'orchestre, la mélodie chantée accuse la nature morale du personnage. Les phrases du jeune Siegfried sont bien réellement *jeunes*, vives, alertes ; les notes scandent les mots avec une toute juvénile impatience. Deux passages entre cent prouveront ce fait aux lecteurs qui voudront bien s'y reporter : *Aus dem Wald fort, in die Welt zieh'n*, au premier acte de *Siegfried*, — *Eine Waldweise, wie ich sie kann*, au deuxième. Mais aucun musicien n'a compris et exprimé la femme comme Wagner au premier acte de *Tristan*. La vérité de l'accent tient ici du miracle. Toute la féminité possible se trouve dans la sanglotante mélodie

d'Iseult outragée : *O blinde Augen, blöde Herzen !...* « Aveugles yeux, âmes lâches !... Ah ! comme Tristan a su agir d'autre sorte ! Ah ! comme il s'est vanté de ce que j'avais tu ! Celle qui silencieusement lui sauva la vie, il l'a livrée comme épouse à son oncle ! » Et Brangaene, la caressante, si douce et fidèle à sa reine ! Elle enlace Iseult de ses bras, elle couvre de baisers les joues humides de larmes, elle soutient, elle console, avec les tendresses les plus délicates : « Oh ! je ne puis vivre en te voyant ainsi !... ne te suis-je donc plus rien ?... Conte-moi ton chagrin, conte-moi ce qui t'oppresse... Iseult, maîtresse, ma très chère, mon adorée !... dis à Brangaene ta peine tout entière ! »

Wagner a le sens du théâtre comme peu d'auteurs l'ont eu. Certes, il développe longuement les sentiments et les situations, pareil en cela à tous les écrivains de sa race ; mais, lorsqu'il juge les explications suffisantes, l'allure de la pièce s'accélère tout à coup, et les événements font pour ainsi dire explosion. Le combat de Hunding et de Siegmund est plusieurs fois annoncé, discuté, préparé avec insistance, — c'est à peine s'il dure quelques secondes : les deux adversaires sont aux mains, enveloppés par l'orage. Brunnhilde apparaît, protège le Waelsung ; Wotan surgit, l'épée du héros se brise contre son épieu ; Siegmund tombe, la

Walkyrie disparaît... tout cela se passe avec une incroyable promptitude. Rapides et très scéniques sont une foule d'autres épisodes, l'arrivée d'Iseult au troisième acte de *Tristan*, la mort de Siegfried dans la *Götterdämmerung*, le tumulte final au deuxième acte des *Maîtres chanteurs*, l'entrée de Parsifal, l'effondrement du château de Klingsor.

Le mouvement scénique, chez un dramaturge, est, somme toute, une précieuse qualité extérieure. Plus grand encore est le mérite d'un auteur qui sait nous intéresser vraiment à ses héros. Il faut admirer ce mérite en Wagner, d'autant que ses personnages, choisis bien souvent hors de l'humanité vivante, pouvaient risquer de ne point beaucoup nous émouvoir. Mais — dussé-je me répéter sur ce chapitre — Wagner impose une réalité profonde à ses types, même aux plus abstraits : les perplexités de Wotan parviennent à nous toucher non moins que la grave méditation de Hans Sachs ; Mime nous égaye aussi bien que Beckmesser.

Le sens dramatique de Wagner se révèle bien clairement dans la manière dont il a présenté le personnage de Siegfried. Pourquoi la mort de cet homme, au dernier acte du *Crépuscule des dieux*, nous frappe-t-elle d'une si réelle consternation ? Non seulement parce que Siegfried est l'éclatante manifestation de l'humanité, parce que sa cause est la nôtre et que notre sort a le

sien pour image, mais par suite de bien d'autres raisons encore, à lui spéciales. Tout a été préparé pour lui dans la Tétralogie : Wotan a désiré la venue de Siegfried ; puis son désir, troublé par la crainte, a fait place à la colère. C'est pour Siegfried que Brunnhilde sauve Sieglinde : la prophétie de l'héroïque vierge, répétée par les voix tonnantes de l'orchestre, resplendit au dernier tableau de la *Walküre*. Dans le drame suivant, Wagner nous a montré le jeune Siegfried, libre enfant de la forêt sauvage : il nous a fait voir ses exploits précoces, admirer son insouciante bravoure. Avec Siegfried, nous écoutions l'oiseau des bois chanter nos rêves... notre cœur battait avec son cœur, après la traversée du Feu, lorsque, tremblant d'émotion, il éveillait Brunnhilde d'un tendre et long baiser. Le voici maintenant, grandi en force et en gloire, aux jours où commence le *Crépuscule des dieux*. Pendant plus de six actes, Siegfried a occupé nos oreilles, nos regards, notre esprit : il nous est devenu un compagnon, un ami. Nous l'avons vu vivre, et, quand il nous faut le voir mourir, cette mort nous touche de façon singulière. Les dernières paroles montées à ses lèvres, le spectacle des assistants groupés, en un muet effroi, autour du géant expiré, du guerrier inégalable, héros de joie et de lumière, qu'une seule atteinte de l'épieu de Hagen a couché dans l'immobilité suprême, tout cela

suscite une indicible terreur : la stupeur de la mort nous écrase ; nous écoutons s'élever, parmi les frissons rythmiques de l'orchestre, la plaintive interrogation de la destinée humaine.

La plastique générale et la mimique des rôles sont d'importants éléments du drame wagnérien. Ces éléments, négligés d'ordinaire par les compositeurs d'opéra, sont cependant des facteurs considérables de l'effet total. Sans doute, surtout en Allemagne, quelques artistes de haute valeur, dès avant les grandes réformes de Wagner, s'étaient efforcés de rompre avec l'interprétation traditionnelle de la musique dramatique — entre tous il faut citer la célèbre Schroeder-Devrient. Mais il appartenait à Wagner d'écrire des drames où l'acteur fût obligé de jouer son rôle non moins que de le chanter. C'était à lui de définir comme une règle nécessaire ce qui n'avait été jusque-là que l'exception, de prévoir les gestes, les attitudes, de les indiquer, en détail, sur le texte de ses poèmes, et, non moins explicitement, dans la propre symphonie musicale.

Récemment encore, un critique très écouté, au cours d'études publiées par une revue spéciale [1], souhaitait voir les acteurs renoncer à toute velléité de mimique rationnelle. Même

1. *Revue d'art dramatique* (1re année, 1886). Voir aussi la série des feuilletons dramatiques du *Temps*.

dans le drame récité, il voulait que deux personnages qui se parlent fissent constamment face à la rampe, et demeurassent ainsi, tous les deux, aussi longtemps que besoin serait. Or ce que nous désirons, nous, même dans le drame musical, c'est que l'interprète ait égard à la vraisemblance grossière, c'est qu'il se tienne sur la scène et y marche aussi naturellement que faire se pourra. On a objecté que le chant ne saurait être intelligible si l'acteur n'est pas exactement tourné vers le public. C'est une erreur : à l'Opéra de Paris, dans *Henry VIII*, Mme Krauss a pu chanter la longue plainte de Catherine d'Aragon au synode en regardant le roi et non pas les spectateurs (c'est-à-dire placée de profil par rapport à la rampe), et cela, malgré la fatigue de sa voix, malgré surtout la détestable acoustique de la salle. Au mois d'août 1886, Mlle Thérèse Malten interprétait le rôle d'Iseult au théâtre Wagner, de Bayreuth : arrivée à l'instant de la malédiction, elle courait vers le fond de la scène; là, ses deux bras levés vers le rideau de la tente qui lui cachait Tristan et tout l'arrière du navire, — par conséquent, le dos tourné à la salle, — elle lançait l'imprécation terrible : *Fluch dir, Verruchter! Fluch deinem Haupt!* On ne perdait ni une note ni une syllabe; quant à l'effet dramatique, il était simplement prodigieux.

Si donc l'acoustique d'une salle de spectacle

est bonne, si enfin les chanteurs savent distinctement articuler les mots (ce qui, par malheur, est fort rare), il sera possible de rendre naturels les jeux de scène, les gestes et les poses. Mais un tel progrès ne se peut accomplir sérieusement que si l'œuvre musicale le réclame par elle-même. Nous n'en aurons que faire, si l'on nous propose un opéra à cavatines; nous le jugerons obligatoire, si c'est d'un vrai drame musical qu'il s'agit.

Wagner veut que ses acteurs puissent répondre aux exigences physiques de leurs rôles; il se préoccupe grandement de réaliser des ensembles plastiques qui parlent clairement aux yeux. La danse a une fonction dans ses drames : non la danse comprise selon le sens vulgaire du terme, mais l'ample harmonie des poses et des mouvements, l'eurythmie des jeux de scène, soulignant le texte poétique, aidant à parfaire l'expression des émotions humaines, et largement ordonnée sur les périodes instrumentales.

Quelques exemples de la plastique wagnérienne ne seront pas inutiles. Au premier acte de *Tannhäuser*, on voit le chevalier-poète étendu aux pieds de Vénus, tandis que la danse voluptueuse des bacchantes et des nymphes ondule dans les roses vapeurs de la grotte enchantée.

Au début de *Tristan*, lorsque le rideau se lève, nous apercevons l'intérieur d'une tente dressée sur le pont d'un navire. Iseult est af-

faissée sur un lit de repos, le visage dans les coussins, en proie à une complète prostration; soulevant à demi les plis d'une tenture, Brangaene regarde silencieusement l'infini de la mer.

Nous remarquerons, dans *les Maîtres chanteurs*, la plastique de la scène où Eva, venue chez le vieux Hans Sachs, entend la voix de Walther chanter la mélodie paradisiaque du Songe, et demeure immobile, tout entière au ravissement de son extase.

Dans la *Walküre*, on peut choisir la scène de « l'annonce de la mort », au deuxième acte, où Brunnhilde, le casque en tête et la lance à la main, droite près de son cheval Grane, apparaît aux regards de l'infortuné Siegmund.

Dans le *Crépuscule des dieux*, nul groupement des personnages n'est plus frappant que celui formé par Brunnhilde, Hagen et Gunther, au commencement de la lugubre scène où la mort de Siegfried est résolue[1].

Dans *Parsifal*, rien de charmant comme le couple si fraternel des deux jeunes pages du Gral, lorsqu'ils reviennent porter à Gurnemanz des nouvelles d'Amfortas : *Ihn frischt das Bad*[2]. Rien, d'autre part, n'est touchant et grandiose comme la plastique générale, dans la scène re-

1. *Götterdämmerung*, acte II, scène III.
2. *Parsifal*, acte I, scène II.

ligieuse du premier acte et dans le tableau qui termine l'œuvre.

Dans la mimique proprement dite, Wagner a toujours cherché le maximum de vérité et de simplicité. Il la modèle toujours, avec exactitude, sur les émotions qu'éprouve le personnage, quand elle ne ressort pas immédiatement des faits matériels présentés sur la scène. La musique la donne, tantôt provoquant le geste par le rythme, tantôt jetant l'acteur à l'action par quelque grande poussée dynamique de l'orchestre. Ici, il conviendrait de tout citer, et cependant je dois isoler quelques passages typiques : le duel de Lohengrin et de Frédéric, disposé en *canon*[1]; Loge détachant les liens d'Alberich, à la quatrième scène de *Rheingold*; les pas, les regards, les gestes de Hunding, dans la scène deuxième du premier acte de la *Walküre*.

Ce retour de Hunding dans sa demeure est quelque chose de formidable. Les cors se font entendre, exposant le *thème* du rude guerrier; mouvement involontaire de Siegmund; Sieglinde tremblante court vers la porte, afin de l'ouvrir à son maître. Mais déjà le battant s'écarte : Hunding apparaît sur le seuil, grand,

1. Si la forme canonique est spéciale à Wagner, l'alternance d'un même dessin figurant les attaques successives des deux combattants se trouve déjà dans le *Don Juan* de Mozart, au premier acte : duel de Don Juan et du Commandeur.

redoutable, noir sous ses armes reluisantes, tandis que le thème éclate rauquement aux tubas. Il s'est arrêté, surpris de trouver chez lui un inconnu; les sourcils froncés, des yeux il interroge Sieglinde; puis il fait quelques pas dans la salle, considère tour à tour Siegmund et sa femme, dont il écoute sans mot dire les craintives explications. La musique marque les saccades du pas, les secousses qui font sonner les armes, la trouble menace des arrêts brusques, l'orgueilleuse défiance du regard... et tout cela s'accomplit avec une lenteur effrayante, qui oppresse les poitrines et angoisse les esprits.

Mais plus belle encore — toujours dans la *Walküre* — est la mimique de Brunnhilde, lorsque, déchue de sa dignité, frappée par le courroux paternel, la Walkyrie plaide sa propre justification. La gradation des gestes, très mesurée, se développe noblement : Brunnhilde, d'abord prosternée aux genoux de Wotan, finit par se dresser tout debout, dans la pleine fierté de son héroïque désobéissance. Le point culminant du jeu de scène est l'embrassement muet du père et de la fille. Ici, la musique progresse de façon surhumaine; notre émotion déborde, lorsque Brunnhilde se jette dans les bras de Wotan, et que le dieu, l'étreignant en silence, contemple avec une inexprimable tendresse ce front, ces cheveux d'or, cette bouche

virginale, ce regard de lumière qui bientôt va s'endormir d'un mystérieux sommeil.

Bien d'autres passages mériteraient encore une mention particulière, tel le Réveil de Brunnhilde[1]. En manière de conclusion, *Parsifal* nous donnera deux exemples : l'admirable pantomime du héros, dans le premier tableau du troisième acte, quand il plante en terre la Sainte Lance reconquise, dépose auprès d'elle son casque, son bouclier, son glaive, et, s'agenouillant, les mains jointes, dirige vers la pointe sacrée son regard tout fervent de prière; — et, le rôle entier de Kundry, depuis le début de l'acte jusqu'au changement de décor. Kundry ne prononce que deux paroles : *Dienen — dienen!...* « Servir — servir!... » Lorsqu'elle lave les pieds de Parsifal et les essuie de ses cheveux, sa mimique est émotionnante à un rare degré. Si Wagner a dépassé cette limite du sublime, ce ne peut être que dans la suite de la même scène. L'eau baptismale a coulé sur le front de Kundry; la pécheresse s'incline, se prosterne aux pieds de Parsifal : elle pleure, on voit de longs sanglots soulever sa poitrine. Or Gurnemanz explique à l'Élu du Seigneur par quelle suave merveille, au jour du vendredi saint, la nature se couvre de floraisons nouvelles : « Les larmes de repentir du pécheur

1. *Siegfried*, acte III, 2e tableau.

sont tombées sur la plaine, rosée de la céleste grâce... une prière s'élève : c'est l'allégresse des êtres purifiés ! Mais l'humble créature ne saurait contempler le Rédempteur sur sa croix : c'est vers l'homme qu'elle se tourne, vers l'homme racheté par l'amoureux sacrifice de Dieu même... » Et Kundry, lentement, lève sur Parsifal ses yeux noyés de larmes, où tremble l'infinie supplication d'une âme qu'a brisée le repentir. Parsifal se penche vers la Femme pardonnée et l'embrasse doucement sur le front : « Tu pleures, lui dit-il... vois, les prés ont refleuri ! »

A toutes ces considérations sur le drame de Wagner, il peut ne pas être superflu d'ajouter quelques mots relatifs à la mise en scène. Wagner a toujours souhaité, pour l'exécution de ses ouvrages, un théâtre spécialement aménagé dans ce but, offrant une acoustique parfaite, et tel que tous les spectateurs puissent voir la scène à peu près également bien. Le théâtre de Bayreuth, assez analogue aux théâtres des anciens Grecs, donne satisfaction aux principaux *desiderata* du musicien-poète. Les gradins qui reçoivent le public sont disposés dans un secteur circulaire de faible courbure; il n'y a pas de places de côté. L'orchestre est invisible : devant le *proscenium*, une « fosse » est ouverte; elle suit le pourtour de la rampe, s'enfonce jusque sous la scène; c'est là que les

exécutants sont rassemblés. Un double « couvercle », formé de deux pièces inégales, fixées de manière à laisser entre elles un espace libre par où s'échappe la lame d'air vibrante, est destiné à cacher les musiciens aux regards, à supprimer une grande partie du rayonnement extérieur des lampes qui les éclairent, enfin à fondre et à atténuer les sonorités trop violentes. L'illusion scénique n'est pas troublée par la silhouette du chef d'orchestre agitant son bâton de mesure et faisant signe aux chanteurs, ni par les mouvements des divers instrumentistes. Point de boîte du souffleur; de plus, les lumières de la rampe sont dissimulées derrière un rebord. L'innovation essentielle est *l'obscurité dans la salle*. Seule, la scène est éclairée. Le rideau, qui d'ailleurs s'ouvre par son milieu, transversalement, vers la droite et la gauche, dévoile en s'écartant la vision lumineuse d'un monde quasi-surnaturel, unique, tout encadré d'ombre vague, animé ainsi d'une vie intense et d'une puissante réalité.

La mise en scène décorative des œuvres wagnériennes abonde en intelligentes combinaisons, souvent nouvelles, parfois très pratiques, et qui prouvent chez le musicien-poète un sens très net du pittoresque. Le paysage crépusculaire du troisième acte du *Tannhäuser*[1], les deux

1. Pour être exact et complet, il ne faut reconnaître que l'effet

aspects de la Forêt, au premier et au deuxième acte de *Siegfried*, le décor du rocher de Brunnhilde, les deux changements progressifs (*Verwandlung*) par enroulement du décor, au premier et au troisième acte de *Parsifal*, démontrent d'une manière irrécusable la vérité de cette affirmation. L'orage de *Rheingold*, où l'explosion de la foudre est suivie du radieux jaillissement d'un arc-en-ciel, est d'un superbe effet scénique; on peut en dire autant de ce grand battement de porte qui ouvre la triste maison de Hunding, dans la *Walküre*. sur la nuit bleue, la blanche splendeur lunaire, l'infinie éclosion des étoiles. . Impossible de passer sous silence les deux levers du jour dans la *Götterdämmerung*, et la Traversée du Feu, dans *Siegfried*. Si deux effets de scène l'emportent sur tous les autres, je crois bien que ce sont l'*Incantation du Feu* de la *Walküre* et le premier tableau de *Rheingold*. N'était-il pas un vrai poète, en fait de décoration et d'harmonie scénique, celui qui imagina de nous montrer les Filles du Rhin nageant dans la fluide transparence du fleuve? Elles nagent, elles glissent, et riant se poursuivent, et demi-pâmées s'abandonnent au libre bercement des ondes. L'Or s'éveille, le scintille-

scénique du premier tableau de *Tannhäuser* est à peu près irréalisable au théâtre, et n'atteint jamais, de fort loin, à l'impression qu'il doit produire. La mise en scène de la *Chevauchée*, quoique moins impossible à régler, reste également toujours en deçà de ce que l'imagination rêve.

ment grandit, emplit l'espace d'une clarté prestigieuse, reflets éblouissants, liquides étincelles, où plongent et replongent les ondines, éperdues d'innocente allégresse. L'impression du *Feuerzauber* n'est pas moindre : on y sent à quel point l'artiste s'est épris de sa création. Comme Wagner a dû se complaire à ce magique effet de scène, se griser de ces sonorités douces et glorieuses, et aussi de cette rose lueur de flamme qui monte, ondule, s'épand en vagues de lumière autour de la vierge endormie! L'idée d'une telle mise en scène n'est pas une habileté vulgaire : c'est de l'art vrai, de la haute poésie.

CHAPITRE IV

LE DRAME DE WAGNER

II

Dans le précédent chapitre, le rôle de la musique au théâtre n'a pas été défini. Ce rôle est double. En premier lieu, la musique doit augmenter la puissance expressive du texte déclamé ; en second lieu, elle doit faire sentir ce que ce même texte ne pourrait énoncer. Coloration d'une part ; de l'autre, suggestion.

Le drame musical, tel que Wagner l'a fait, diffère complètement de l'*opéra* ancien [1]. Plus de morceaux isolés, de périodes à cadences prévues, de ritournelles et de reprises ; le récitatif si pauvre, si ennuyeux, si banal, a égale-

1. Ceci s'applique évidemment ni à *Tannhäuser*, ni à *Lohengrin*, encore moins au *Vaisseau-fantôme*, mais aux drames tels que *Tristan*, *les Maîtres chanteurs*, *Parsifal*.

ment disparu de ce système nouveau. Un discours musical, où la succession des mélodies est rigoureusement continue, remplace et le récitatif et l'air. Les personnages dialoguent comme dans une pièce récitée; les voix se répondent, ne se superposent pas en duos, trios, quatuors, ensembles, hors le cas où la situation rend légitime et presque indispensable une pareille dérogation à l'ordinaire vérité théâtrale. Le mouvement et le rythme changent aussi souvent qu'il en est besoin, et correspondent exactement à l'action et à la mimique de la scène.

Pas de répétition de paroles : la phrase progresse, parfois aussi rapide que dans un drame sans musique, sans que la mélodie vocale disparaisse et qu'il faille recourir au *parlante* de certains auteurs italiens. L'orchestre enfin a une fonction capitale, celle de dire ce que le texte ne dit pas, de commenter les situations, de prolonger les sentiments en de retentissants échos, d'exprimer la réaction du milieu sur les personnages. Cet orchestre est un merveilleux instrument d'analyse: il détaille les nuances les plus intimes des passions, précise des choses que la parole ne saurait exprimer, nous fait assister aux luttes intérieures des âmes, aux pressentiments, aux souvenirs, même les plus vagues. Par lui, des évocations naissent, grandissent et s'effacent, des figures se meuvent, et, s'évanouissant, font place à des figures nouvelles. Des as-

sociations d'idées, jaillies d'un rappel de thème, d'un éclat de sonorité brusque, ou de la suggestion d'une harmonie, nous ouvrent tout à coup d'illimitées perspectives. Grâce aux ressources du contre-point, la synthèse peut succéder à l'analyse : des mélodies se rapprochent, se croisent, se marient, se réunissent définitivement, rencontres prodigieuses qui soulèvent toute la masse symphonique, et donnent à l'auditeur une absolue plénitude d'impression.

Ce rôle de l'orchestre est, selon Wagner lui-même, très analogue à celui du *chœur* dans la tragédie grecque, mais beaucoup plus large cependant, ainsi qu'on le peut voir. C'est aussi par l'orchestre que l'unité musicale de l'ensemble s'établit. La symphonie des thèmes, ininterrompue, se déroule harmonieusement sous le dialogue des personnages, toute pleine de pensées, d'émotions, et même, bien souvent, de sensations pittoresques. Tantôt elle imite la rumeur sifflante du Feu, tantôt elle reproduit l'ondulation périodique des vagues ; d'autres fois, elle s'emplit de sourds frissons d'orage, des menaces du tonnerre, ou du galop des cavales que chevauchent les Walkyries. Un dessin mélodique, indéfiniment répété, monte et descend à l'orchestre, poétique accompagnement du chant de Loge : c'est la vie universelle, la succession des existences, le renouvellement paisible de la durable nature. Iseult veille ; frémissante d'a-

mour, elle attend le bien-aimé..., la douceur de la nuit l'environne, répandue sur les murmures suaves des instruments, flottantes haleines, chuchotement du feuillage, clapotis voilé des fontaines sous les bosquets du jardin. Écoutez cette désolée série de tierces, qui montent, lentes et seules, disant la solitude, la mortelle langueur de l'âme, tandis que nos yeux las interrogent vainement la mer, l'implacable horizon vide, et que Tristan soupire sa longue plainte d'agonie. Voici l'obscurité sacrée qui défend le sanctuaire de Montsalvat: les piliers surgissent, les voûtes ébauchent leurs retombées, et, dans l'ordre savant d'un chaos trois fois sublime, les voix de l'orchestre nous jettent le rite solennel des chevaliers, la vision prochaine du Gral, la plainte d'Amfortas, l'immense sanglot du Rédempteur abreuvé de souffrances, l'appel enfin, grandiose, de la dernière Cène d'amour: « Prenez mon corps, prenez mon sang! »

Si donc la mélopée vocale de Wagner est essentiellement différente du chant habituellement admis, airs, récitatifs, ensembles, son orchestre s'éloigne au moins autant de l'orchestre employé par les compositeurs d'opéra. La *symphonie* joue un rôle énorme, capital même, mais sans nuire jamais à la prépondérance légitime du drame. Loin de supprimer le drame ou seulement de le restreindre, la symphonie le suit fidèlement, le soutient, s'y incorpore.

Dans le grand nombre des opéras, ou le drame n'existe pas, ou il s'éclipse à tout moment, faisant place soit à des spectacles d'ordre inférieur, soit à des formes d'art acceptables peut-être dans une salle de concert : airs à coupe symétriques, à rentrées, à strophes régulières, morceaux d'effet vocal à deux ou plusieurs parties. Pour Wagner, la musique doit au contraire être dirigée par le drame : l'élément musical est subordonné à l'élément poétique. Cette subordination n'est pas une déchéance, il s'en faut ! Nécessaire, elle seule rend le drame musical possible, au lieu et place de l'*opéra* et de la « pièce mêlée de chant » ; mais la musique de scène, ainsi rétablie dans ses véritables fonctions, peut prendre alors une importance qu'à peine l'on soupçonnait auparavant. Précisée par le mot et par le geste, elle dit, clairement désormais, ce que jadis elle laissait tout au plus pressentir. Les émotions s'y répercutent, y soulèvent des tempêtes, y font naître des attendrissements sans bornes : elle a le pouvoir d'exprimer le tout de l'âme humaine ; la voici devenue une langue nouvelle, d'une compréhension presque immédiate et d'une incomparable richesse.

Cette puissance expressive de la musique dramatique, bien des musiciens illustres l'avaient devinée, et, par des moyens divers, s'étaient efforcés d'y parvenir. Gluck, dans ses immortelles

tragédies musicales, avait noté des accents d'une vérité profonde, d'une noblesse hautement admirable. Mozart, dans le finale de *Don Juan*, avait touché un summum de l'effroi dramatique. Qui n'a pleuré à certaines pages du *Fidelio* de Beethoven, encore que ce géant de l'art moderne ait plutôt cherché à réaliser dans la *symphonie avec chœurs* l'union rêvée de la poésie et de la musique? Weber retrouve la légende populaire, la spontanéité pittoresque du sentiments, dans ce chef-d'œuvre, le *Freischütz*. Berlioz entreprend de refaire en France, à lui tout seul, ce que plusieurs hommes de génie avaient réalisé en Allemagne: il souffle à notre musique, superbement, l'âme passionnée de la poésie éternelle. Inégale et cependant souveraine, son œuvre est remplie de la vision du drame, du songe hallucinant qui obsédait son esprit, d'un puissant désir d'action, de vie réelle, aimante, souffrante. Wagner enfin opère l'intime fusion de la musique et de la poésie dramatique. Toute la question était là, non dans telle innovation musicale, dans tel caprice poétique; la démonstration est faite, victorieuse; nul ne la peut nier.

Cherchons maintenant à étudier, au moins dans ses grandes lignes, le fonctionnement de la musique tout au long d'un drame wagnérien.

En premier lieu s'offre à nous le *prélude*, sorte

d'entrée en matière purement instrumentale, qui doit mettre le spectateur dans une disposition d'esprit en harmonie avec les faits qu'il va voir sur la scène. Le prélude, dont le sens est souvent beaucoup plus déterminé, ne comporte pas le développement normal d'une *ouverture*, et ne s'isole point du drame. Il nous suggère ce drame en rêve, rêve dont la scène va nous montrer la vivante réalisation. Wagner n'a pas choisi de suite cette forme d'introduction symphonique, et il a commencé par écrire des ouvertures, affranchies, naturellement, des formules et des banalités ordinaires. L'influence webérienne est visible dans ces ouvrages, par exemple, dans la splendide ouverture du *Vaisseau-fantôme;* elle existe encore dans cette merveille unique, l'ouverture du *Tannhäuser*. En de tels prologues, l'ensemble du drame est résumé, avec sa signification générale, son symbolisme — j'allais dire sa philosophie. Et cependant toujours Wagner y laisse un côté épisodique, très concret : dans le *Vaisseau-fantôme*, le passage où le *Maudit* croise un autre navire, et les chants joyeux de l'équipage, soudain terminés par une recrudescence de satanique terreur; dans *Tannhäuser*, la couleur pittoresque, nocturne, du chœur des pèlerins, et le chant de Vénus, répondant aux strophes du chevalier, ce qui nous représente une scène dialoguée tout à fait matérielle. Mais déjà, au début des actes,

apparaissent de vrais *préludes*. Celui du troisième acte de *Tannhäuser* est caractéristique : très développé, il raconte d'une façon précise, absolument claire, tout le pèlerinage de Tannhæuser à Rome.

Dans *Lohengrin*, il y a trois préludes : le principal est encore ici le premier : l'orchestre y fait allusion à des événements qui se sont passés longtemps avant l'époque du drame, mais sans lesquels ce drame ne pourrait être intelligible. En outre, la forme particulière de ce prélude, avec la progression croissante des sonorités pendant la majeure partie du morceau et le *decrescendo* de l'extrême fin, se peut à la rigueur appliquer au sujet même du drame, si l'on considère le chevalier au Cygne comme la manifestation visible du Gral et des splendeurs de Montsalvat.

Dans *Tristan*, le prélude du premier acte n'a aucunement la forme d'une ouverture, mais il en a la portée, car il traite de l'idée essentielle du drame. Les deux autres préludes expriment rigoureusement l'état des choses ou des esprits au lever du rideau. Si l'on passe aux *Maîtres chanteurs*, on constatera que le prélude du premier acte est une véritable ouverture, tant par le nombre des motifs qui s'y développent que par le sens total de l'œuvre qui s'y trouve condensé. Le prélude du deuxième acte, fort court, indique la joie des apprentis au matin de la Saint-

Jean; celui du troisième, d'un mouvement lent et grave, nous fait connaître la méditation de Hans Sachs, méditation qui s'achève ensuite sous nos yeux, peu après le début de l'acte, lorsque David a quitté l'atelier.

Dans la Tétralogie, *Rheingold* n'a qu'un prélude, à proprement parler : celui du premier tableau. La signification en est double, pour ainsi dire, car si cette musique nous décrit les profondeurs paisibles du Rhin et le mouvement toujours recommencé des ondes, elle correspond aussi à l'idée de la primitive nature, de l'ancienne innocence des éléments, de la genèse des êtres dans le mystère des choses. Les trois préludes de la *Walkyrie*, consacrés à la peinture des événements et des situations qui précèdent immédiatement le lever du rideau ou coïncident avec ce moment, peuvent être pris comme types du prélude wagnérien. Les introductions des actes de *Siegfried* et de la *Götterdämmerung* satisfont à la même règle, qui s'appliquera également aux préludes des deuxième et troisième actes de *Parsifal*, si l'on veut permettre à la musique d'évoquer en quelques minutes un vaste enchaînement de faits, faits antérieurs — de longtemps parfois — aux scènes qui vont nous être présentées. Le prélude du premier acte de *Parsifal* se distingue, en revanche, de tous les autres: il expose successivement, avec une magnifique simplicité, et presque sans lien

entre elles, les idées dominantes contenues dans le drame.

Les *leitmotive* ou *thèmes conducteurs* sont des organes nécessaires du drame wagnérien. Grâce à l'usage régulier de ces thèmes, appelés aussi *motifs caractéristiques* et *mélodies mères*, la complexe richesse de la trame symphonique ne diminue en rien la clarté générale de l'œuvre. La mélodie typique, indéfiniment transformable, est à la fois un moyen d'analyse et un élément de synthèse. Une brève succession chromatique, susceptible de s'étendre sur des harmonies diverses, nous permet de reconnaître, de comprendre et de suivre, dans les âmes de Tristan et d'Iseult, toutes les nuances du désir, toutes les phases de la passion. A la fin de l'ouverture de *Tannhäuser*, le thème du choral religieux, grandi peu à peu jusqu'à une complète victoire, rassemble autour de lui, entraîne dans le rythme dominateur de sa marche les voix frémissantes du Vénusberg, les désirs de tout notre être, la vie éperdue de la nature entière.

Il est bien certain que Wagner n'a pas inventé le *leitmotif*. On trouve quelques ébauches de motifs conducteurs dans Gluck. Plus nets sont certains retours de thèmes caractéristiques dans les opéras de Mozart. Dans le *Fidelio* de Beethoven, il est possible d'en citer

un ou deux. Weber et Berlioz sont les deux musiciens qui se sont le plus rapprochés, à ce point de vue, du système formulé par Wagner. Il y a de véritables motifs typiques dans l'œuvre de Berlioz, depuis la *Symphonie fantastique* jusqu'aux *Troyens à Carthage*[1]. Quant à Weber, il suffirait de citer le *Freischütz*, où Samiel est toujours accompagné d'un effet très spécial (trois *la* graves donnés par les basses *pizzicato* et les timbales, associés à un accord en septième diminuée), et où deux motifs de réminiscence sont restés célèbres : le trille de petite flûte de la chanson à boire, les intervalles de de seconde sur lesquels le chœur raillait Max, au premier acte[2]. Dans *Euryanthe*, les thèmes caractéristiques sont plus nombreux, d'un usage plus régulier, voisin de celui qu'en fera Wagner dans *Lohengrin*. Mais Wagner seul a édifié toute la musique d'un drame sur un petit nombre de mélodies mères. Seul, il a proclamé que le développement symphonique de ces thèmes devait exactement coïncider avec celui des idées dont ils sont en quelque façon les signes musicaux.

Ces transformations innombrables d'un motif,

1. Pour ne point trop me répéter, je suis obligé de renvoyer le lecteur à mon étude sur l'*Œuvre dramatique d'Hector Berlioz*, Paris, Calmann Lévy, 1 vol., 1884.

2. Voir le très intéressant article de M. J. Van Santen Kolff, sur le *Motif de réminiscence* (*Revue wagnérienne*, 2e année, n° IX). M. Santen Kolff rappelle que l'on a pu compter vingt retours de phrases dans le *Freischutz*.

ces dérivations, ces combinaisons de ce motif soit avec lui-même, soit avec ses dérivés, soit avec des thèmes indépendants, Wagner en trouvait des exemples dans les ouvrages de Bach, le père de la polyphonie moderne, et dans l'œuvre aussi de Beethoven. Dans la symphonie en *ut mineur*, pour ne considérer que celle-là, tout le premier morceau est bâti sur un effet de quatre notes, et cet effet revient dans le finale avec un aspect différent, un caractère nouveau : de la sombre bataille est née une victoire. Ainsi, le développement beethovenien, appliqué par Wagner à la mélodie dramatique, ouvre aux compositeurs un immense champ d'action. Le drame progresse sur la scène et la symphonie dans l'orchestre, parallèlement, par une sorte d'harmonie préétablie.

Résumons brièvement les principes dont s'est inspiré Wagner pour choisir ses *leitmotive*. Toujours il les choisit simples, très accusés, soit par leurs notes mélodiques, soit par une harmonie typique qui en doit être inséparable (ce derniers cas est le moins fréquent). Courts et nets sous leur forme essentielle, ils frappent l'oreille de l'auditeur qui, désormais, ne les oubliera pas. Grâce à son merveilleux instinct musical, Wagner juge de suite à quel degré ses motifs sont transformables, et dans quelle mesure ils se prêtent facilement au contrepoint. D'ailleurs, dans un autre chapitre, j'aurai à

examiner la génération et les propriétés particulières des mélodies wagnériennes. Ce qu'il est important de savoir, c'est l'emploi dramatique des motifs, leurs conditions d'existence et d'utilité dans la tragédie musicale.

Wagner emploie rarement des motifs typiques *personnels*. J'entends par là qu'il n'attribue pas d'ordinaire un thème à un personnage déterminé, mais plus volontiers à un sentiment, à une passion, un principe moral, une idée directrice du drame. Dans *Tannhäuser*, aucun personnage n'a de motif propre; dans le *Vaisseau-fantôme*, le Hollandais a bien un thème caractéristique, mais on pourrait presque aussi bien considérer cet effet comme un « thème de malédiction ».

Lohengrin contient, il est vrai, deux motifs personnels bien définis, celui de Lohengrin lui-même et celui d'Ortrude. Quant à *Tristan et Iseult*, on n'y trouve pas, de fait, un seul de ces motifs, car celui que M. de Wollzogen appelle *motif de Tristan* se peut interpréter d'une manière moins étroite, ne joue, du reste, qu'un rôle peu développé, et souffre d'être ramené, dans son origine, à la mélodie initiale du *désir*. Dans les *Maîtres chanteurs*, il y a quelques motifs personnels, par exemple ceux de David et de Walther; mais ils sont en minorité par rapport aux autres. Les motifs personnels de la Tétralogie sont aussi en fort petit nombre (Hun-

ding, les Géants, Hagen, Siegfried), et, chose remarquable, presque tous admettent très bien des interprétations plus générales. Par contre, que de thèmes affectés aux idées et aux passions, aux éléments, aux principes, aux facteurs de l'action dramatique! Toujours dans la Tétralogie, nous avons les thèmes du Rhin (symbolisant la nature en sa simplicité primordiale), de l'Or, du Walhall, du Feu, du Renoncement à l'amour, du Travail des nains, de l'Orage, de l'Épée, de la Compassion, des Walkyries, de l'Annonce de la mort, de la Destinée, de l'Amour, de la Rédemption, etc., etc. Dans *Parsifal*, le jeune héros du drame a seul un thème nettement personnel, celui de Herzeleide pouvant être attribué au sentiment maternel, à ses tendresses et à ses douleurs.

Mais comment donner le sens des thèmes, sans recourir à un programme explicatif? Wagner a réglé, dans ce but, l'apparition successive de ces thèmes d'après le mouvement du drame et le texte des paroles. Considérez *Parsifal :* le motif « de la blessure » est indiqué sous cette phrase de Gurnemanz : « Voici l'heure de l'arrivée du roi malade... J'aperçois les messagers qui précèdent la litière... »; il s'accuse plus clairement encore, tandis que le vieil écuyer se lamente : « L'infortuné s'approche,... on le porte à son bain... O douleur! voir le roi du Gral frappé dans toute sa force,

épuisé de souffrance et de langueur! » Dans *Tristan*, le motif dit « de la mort d'amour », forme le chant même de ces paroles : « Ainsi nous mourrions, pour être inséparés — éternellement unis, à jamais — sans réveil, sans angoisse — inexprimablement confondus dans l'amour! »

Dans *Rheingold*, le caractère imitatif du prélude et l'aspect du premier décor ne laissent aucun doute sur le sens de la célèbre *Urmelodie*; le thème de l'Or s'ébauche et s'accentue à mesure que le fauve amas du métal commence à flamboyer; au moment où la lumière remplit le fleuve, il éclate dans sa majesté resplendissante : aucun spectateur ne peut se méprendre sur la signification de cette orgueilleuse fanfare. Lorsque Wotan relève l'épée oubliée par les géants et la brandit d'un geste solennel, une trompette fait entendre un grandiose et simple motif, dont le sens est désormais fixé. Plus tard, quand cette sonnerie reviendra au premier acte de la *Walkirie*, en réponse à l'appel désespéré de Siegmund, nul ne s'y trompera une seconde, et l'idée du glaive de victoire, intimement associée à ces notes triomphales, se présentera de suite à tous les esprits. De même, le motif d'amour de Siegmund et de Sieglinde paraît pour la première fois lorsque le fils de Wotan attache un long regard de reconnaissance sur la femme compa-

tissante qui a étanché sa soif. Le thème de Siegfried surgit au moment où Brunnhilde adresse à Sieglinde ces paroles : « Tu portes dans ton sein le plus radieux des héros. » On trouverait facilement de pareils exemples dans *les Maîtres chanteurs*, et, non moins, dans les premières partitions de Wagner.

Cependant il est des motifs dont le sens ne peut être immédiatement et directement suggéré par un décor, un geste, un passage du texte. Ceux-là seront fort souvent interprétés, sans grande peine, par les auditeurs assez musiciens pour reconnaître leur parenté avec des thèmes plus essentiels, ou très prompts à saisir l'analyse des sentiments, la définition des nuances passionnelles. Aussi, il faut bien l'avouer, la complète intelligence d'un drame wagnérien, dans le détail minutieux de son organisme poétique et musical, n'est ordinairement possible qu'après une certaine étude, et pour des esprits d'un certain niveau. Qu'importe, si la clarté générale, franche, vive, abondante, suffit à éveiller l'intérêt et l'émotion de l'auditoire! Existe-t-il, au reste, une œuvre de génie qui soit de suite comprise par un public quelconque, sans préparation d'aucune sorte? Pourquoi enfin n'y aurait-il pas lieu à commentaires, à controverses même, dans la grande série des drames wagnériens, alors que nous discutons à chaque instant, sans toujours nous

accorder, sur Eschyle et Sophocle, sur Dante, Shakespeare, Calderon, Corneille, Molière, Racine, Gœthe, Lamartine, Shelley, Byron, Victor Hugo?

Les *leitmotive* wagnériens souffrent des interprétations certes très larges, parfois même admettent plusieurs sens. D'habitude, le sens le plus caractéristique de ces sens est donné par leur première apparition; dans la suite, l'idée s'élargit, le symbole devient plus élevé, souvent plus vague. Mais il ne faut point, d'ailleurs, attacher une signification trop rigoureuse aux noms de ces motifs, tels qu'on les trouve dans les ouvrages des commentateurs... Ces thèmes exprimant d'habitude des sentiments et des émotions, et ne rappelant des objets matériels ou des faits concrets que par association d'idées, dépassent toujours les limitations un peu étroites que leur ont imposées les traités explicatifs. Les nomenclatures, dans la pensée de leurs propres auteurs, ont surtout pour but de permettre une analyse raisonnée, complète, presque scientifique, des différentes œuvres de Wagner.

Le spectateur d'un drame wagnérien passe par trois états d'esprit, plus ou moins prolongés suivant les circonstances. Dans le premier de ces états, il saisit de suite les points saillants de la symphonie dramatique, comprend le sens des motifs principaux, les nomme en son

for intérieur, les suit et les reconnaît chaque fois qu'ils reparaissent : il voit clairement la structure générale du drame, au double point de vue de la musique et du poème. Dans la deuxième période, il analyse davantage, s'évertue à dégager tous les thèmes, à grouper chaque famille de dérivations autour de la figure initiale, de la *mélodie mère*. Il se rend compte des transformations, imitations, inversions, et fait correspondre chaque modification du type à une nuance de l'idée exprimée. En troisième lieu, il procède instinctivement à une sorte de synthèse. L'œuvre, entièrement connue désormais, retrouve à ses yeux la plénitude de vie des premières auditions. Il l'embrasse à présent dans son ensemble, sans aucun point obscur, et ne se préoccupe plus de classer ou de nommer des motifs. Son émotion propre, instantanément modelée sur l'émotion des héros du drame, suit l'exact mouvement de la musique passionnelle : le surgissement des thèmes se confond spontanément, dans son être, avec le flux incessant des impressions et des idées. Pour prendre une heureuse expression de M. Schuré, une telle musique exprime l'âme et le monde en leur perpétuel *devenir*.

Encore une remarque au sujet des motifs caractéristiques et des « rappels d'idées ». Autant qu'il est en lui, Wagner procède de façon que le retour des thèmes évoque des

images très réelles, très précises dans l'esprit de l'auditeur. Si cela ne peut avoir lieu pour tous les motifs, du moins en sera-t-il ainsi pour ceux qui, à leur apparition, ont été associés à des jeux de scènes, à une plastique spéciale, à une péripétie du drame. Au deuxième acte de la *Walkure*, lorsque le thème du printemps reparaît, ce n'est pas une idée simple qu'il éveille en nous, mais bien plutôt la vision de Siegmund et Sieglinde près de la porte grande ouverte, par où pénètre la clarté de la lune, avec l'horizon des grands bois devant eux, le radieux décor de la nature rajeunie aux suaves haleines de l'avril. Au troisième acte de *Siegfried*, lorsque le jeune héros voit briller les armes de Brunnhilde sous les branches du sapin, et qu'on écoute l'adieu de Wotan se dessiner lentement à l'orchestre, toute la scène semble reparaître de l'embrassement suprême et du sommeil commencé dans le solennel jaillissement de la flamme. Ces deux exemples, auxquels il serait aisé d'en ajouter beaucoup d'autres, suffisent à montrer que le tempérament scénique de Wagner se reconnaît jusque dans le détail musical de ses œuvres.

CHAPITRE V

WAGNER POÈTE

La poésie d'une œuvre peut résider dans l'idée de cette œuvre, dans son caractère général et sa valeur symbolique, ou dans la forme choisie par l'auteur, exprimant sa pensée à l'aide d'images frappantes, naturelles, largement suggestives. A ces deux points de vue, Wagner a été poète, grand poète même. Il a créé des types décisifs, inoubliables ; il a commenté la destinée humaine en ses drames. Par lui, la Réalité s'est peuplée de vivants symboles, et l'émotion des grandes choses, le pressentiment des hautes vérités, ont soudain pénétré des foules recueillies. Et, d'autre part, il s'est fait une langue poétique presque nouvelle, parfois obscure, mais riche de pensées, abondante en fières énergies, puissante, nombreuse, éminemment personnelle.

Quant aux origines et aux parentés littéraires de Wagner, elles sont trop complexes pour être

résumées ici. Il faudrait suivre l'artiste, depuis son enfance jusqu'à l'âge mûr, constater que les tragédies grecques, et les imitations qu'en firent des poètes allemands, lui donnèrent ses premières émotions dramatiques. Shakespeare influa ensuite sur son esprit, et il ressentit l'effet, d'autre part, du grand mouvement littéraire qui se faisait alors en Allemagne ; les œuvres de Gœthe, entre autres, ont exercé une puissante action sur son intelligence [1].

Un fait capital est à noter d'abord : Wagner a écrit lui-même le texte poétique de *tous* ses drames. Seul, parmi les musiciens, Berlioz présente un phénomène analogue, mais moins caractérisé et surtout moins absolu ; car si *Béatrice et Bénédict*, les *Troyens à Carthage* et la *Prise de Troie* sont vierges de toute collaboration, il n'en est pas de même d'une partie de la *Damnation de Faust* ; le poème de *Roméo et Juliette* est dû à Émile Deschamps, celui de *Benvenuto Cellini* à Léon de Wailly et Auguste Barbier.

Dans le drame lyrique, tel que l'a défini Wagner, tel que nous le voulons désormais, la fusion doit être aussi intime que possible entre

1. Voir le remarquable article de M. Édouard Rod, *Wagner et l'esthétique allemande*, paru dans la *Revue contemporaine* (25 juillet 1885), et les études de MM. de Fourcaud, Schuré, H.-S. Chamberlain.

l'élément poétique et l'élément musical. Si le musicien est en même temps le poète de son œuvre, cette fusion se fera presque naturellement : là est le but, l'idéal à atteindre. L'entente parfaite d'un musicien de génie et d'un poète de talent peut exister sans doute, mais à l'état exceptionnel. Certes, le livret de *Don Juan* est un des meilleurs que l'on puisse citer, et Lorenzo Da Ponte n'était pas dépourvu de tout mérite ; cependant, si Mozart avait pu faire son texte lui-même, il est probable que l'œuvre se serait encore élargie. Pourquoi faut-il que les grotesques facéties et les puérilités ridicules de Schikaneder restreignent, à tout moment, l'idée si haute que la musique de la *Flûte enchantée* nous révèle ? Dans *Fidelio*, le titan Beethoven est gêné par l'étroitesse de l'intrigue, la platitude des paroles ; par l'étrange quiproquo, vrai thème de vaudeville, qui trouble la cervelle de Marcelline. Aussi, comme il méprise le début de son opéra ! comme il torture les pauvres vers qu'on lui confie ! Après les gigantesques ouvertures, il faut attendre le monologue de Léonore pour recevoir la foudroyante commotion de la souffrance et de l'amour humains. Dès que Léonore sort de la scène, dès seulement qu'elle se tait, la musique baisse, prend des allures de couplet. Rocco a une bonhomie parfois caricaturale, Jacquino est stupide, Marcelline ne nous intéresse pas. Quant à

Pizarro, c'est le plus niais fantoche qu'on ait jamais mis au théâtre. Mais écoutez se plaindre les prisonniers, écoutez surtout gémir Léonore : la musique emporte tout dans sa marche souveraine, invraisemblances de la situation, exagérations des caractères, emphase du discours, misère profonde des vers. Enfin l'acte de la prison déroule son horreur devant nous, et se termine par le plus éclatant triomphe. Mais, au sortir de *Fidelio*, plus que jamais l'on regrette que Beethoven n'ait pas mis en musique un drame *entier* de Goethe ou de Schiller. Ce regret est encore augmenté par l'examen des fragments superbes qu'il a écrits pour *Egmont*.

Euryanthe est le plus hardi des opéras de Weber. Le récitatif y tend vers la mélodie continue, l'air s'y dégage des conventions ordinaires, et toutes les formes, renouvelées heureusement, se groupent en scènes très mouvementées, très libres, où circulent des *leitmotive* à peu près aussi définis que ceux de *Lohengrin*. Mais le malheur a voulu que Weber tombât sur le plus incroyablement nul des poètes, Mme Helmine von Chetzy ; aussi le livret d'*Euryanthe* est inférieur, par son insanité et son enfantillage, à la triste moyenne de ce genre de productions. *Oberon* est de même un lamentable arrangement du poème de Wieland ; *Preciosa* ne saurait davantage être prise au sérieux. Cependant, Weber a une fois trouvé un poète,

F. Kind, lequel, s'inspirant d'une pittoresque légende d'Apel, a versifié très convenablement le *libretto* du *Freischütz*. Ç'a été une rencontre heureuse, un accident qu'il nous faut mille fois bénir ; car, bien que l'œuvre de Kind contienne plus d'un vers prétentieux et vide, les impressions naïves, sincères, y abondent, et ce sont celles-là que Weber a le mieux interprétées.

Arrivons à Wagner. Le livret du *Vaisseau-fantôme* se recommande déjà par de rares qualités de forme, si on le compare aux textes alors en honneur (et aujourd'hui encore) sur toutes les scènes d'Europe. Avec le *Tannhäuser*, l'expression s'affermit, se colore [1]. Sans tomber dans un archaïsme exagéré, Wagner prend aux *minnesinger* leurs comparaisons habituelles, le mouvement général de leurs inspirations, rajeunit leurs formules, et se trouve écrire, en somme, un poème de réelle valeur littéraire. La romance de l'Étoile, par exemple, pourrait être mise en regard des plus délicates rêveries de Rückert ou d'Uhland :

> Doch scheinest du, o lieblichster des Sterne,
> Dein sanftes Licht entsendest du der Ferne, etc.

1. Le poème du *Tannhäuser*, comme la plupart de ceux de Wagner, est en vers libres. Ces vers, souvent rimés, particulièrement lorsque l'émotion tend à devenir lyrique, se mesurent par le nombre et le rythme des syllabes accentuées. Quelquefois des assonances apparaissent, formant transition pour amener la rime proprement dite. Souvent les deux formes alternent, vers blancs et vers rimés.

« Mais tu parais, ô la plus aimable des étoiles ! De loin tu nous envoies ta douce lumière ; ton clair rayon traverse l'ombre nocturne ; étoile amie, tu nous montres le sentier qui conduit hors de la terrestre vallée. »

Ce que la traduction ne saurait rendre, c'est l'harmonieuse cadence du vers, et tel admirable élargissement des syllabes :

Wenn sie entschwebt dem Thal der Erden...

Il n'y a peut-être pas d'invocation plus fervente, plus chastement pieuse et résignée que la prière d'Élisabeth devant la statue de la Vierge :

Allmächt'ge Jungfrau, hör'mein Flehen!
Zu dir, Gepries'ne, rufe ich...
Lass mich im Staub' vor dir vergehen,
O nimm von dieser Erde mich!...
Mach' dass ich rein und engelgleich
Eingehe in dein selig' Reich.

« Vierge toute-puissante, entends ma supplication. Je crie vers toi, vers toi, Glorifiée ! Accorde-moi de disparaître, de m'effacer dans la poussière... Oh ! daigne me retirer de ce monde : fais que, pure, pareille aux anges, je puisse entrer dans ton bienheureux royaume... Fais que, jugée digne du ciel, ton humble servante approche enfin de toi, pour implorer seulement

de la surabondance de ta grâce, le pardon du pécheur qu'elle aima [1]... »

Dans le récit du pèlerinage, le vers devient d'une réelle puissance, et je cherche vainement un auteur lyrique qui ait exprimé avec plus de vérité, en moins de mots, le désespoir du pécheur repoussé. Tannæuser invoque Vénus, appelle les joies qui damnent, les infernales délices, tandis que Wolfram l'adjure au nom de son salut éternel :

Die Hölle naht mit wildem Lauf !

« L'enfer court sur nous ! » crie Wolfram, en proie à une indicible épouvante. Nul poète n'a trouvé, en tout cas, un effet pareil à celui que produit l'appel de Wolfram ; cette clameur : « Élisabeth ! » jetée à travers la nuit, la mort qui commence, la damnation prochaine, et qui tonne dans l'infini, vers Dieu, vers le suprême pardon, parachevant le sacrifice de l'auguste martyre, qui déjà a pris place parmi les bienheureux.

Wagner lui-même n'a rien réalisé de plus sublime. Les vers qui terminent *Tannhäuser* sont aussi beaux que les plus beaux de *Tristan*, de *Parsifal*, du *Crépuscule des Dieux*.

La restitution du moyen âge, en tant qu'expressions archaïques et caractère historique du

1. Pour la clarté de ce texte isolé, j'ai dû m'astreindre à ne pas traduire littéralement.

discours, s'accentue encore dans *Lohengrin*. La forme est excellente, d'une belle et ample rythmique. Maints passages le prouveront, pour les personnes habituées à la versification allemande, — entre autres celui-ci :

In fernem Land, unnahbar euren Schritten,
Liegt eine Burg, die Monsalvat genannt;
Ein lichter Tempel stehet dort in mitten,
So kostbar, wie auf Erden nichts bekannt, etc.

Mais c'est peut-être dans la grande scène d'amour que se trouvent les harmonies de mots les plus heureuses, depuis le début : *Das süsse Lied verhallt...* jusqu'aux derniers avertissements de Lohengrin, en passant par la phrase caressante : *Fühl' ich zu dir so süss mein Herz entbrennen*, et la poétique comparaison :

Athmest du nicht mit min die süssen Düfte?
O ! wie so hold berauschen sie den Sinn!
Geheimnissvoll sie nahen durch die Lüfte —
Fraglos gab ihrem Zauber ich mich hin!

« Ne respires-tu pas avec moi les suaves parfums de la nuit? Oh ! comme ils charment doucement tout notre être ! Mystérieux, ils viennent vers nous dans l'air, — et nulle question ne monte à mes lèvres lorsque je m'abandonne à leur enchantement... Un charme pareil m'a lié à toi, bien-aimée, le jour où pour la première fois mes regards t'aperçurent : Je n'ai

point songé à t'interroger... mes yeux t'avaient vue, mon cœur t'avait comprise... »

Dans *Tristan et Iseult*, la rime régulière disparaît : le vers reste métrique, parfois rimé ou assonancé, et présentant à plusieurs reprises de sensibles allitérations, c'est-à-dire des retours voulus de sonorités, spécialement en ce qui touche les consonnes des syllabes accentuées.

Exemple de vers rimés, dans *Tristan*, avec alternance de vers non rimés :

So starben wir,
Um ungetrennt —
Ewig einig,
Ohne End —
Ohn Erwachen,
Ohn Erbangen —
Namenlos
In Lieb'umfangen,
Ganz und selbst gegeben,
Der Liebe nur zu leben!

Exemple de vers allitérés :

*S*anft und *sch*nell
*S*egelt das *Sch*iff[1].

Exemple de vers avec assonance et commencement d'allitération :

1. Devant les consonnes, et dans le chant surtout, l'*s* se prononce en allemand comme le *ch* français ou l'*sch* : ainsi *Streifen* se prononce *Schtreifen*. (Voir les premiers vers du passage cité.)

Von einem *K*ahn,
Der *K*lein und arm
An Irlands *K*üsten schwamm,
Darinnen *K*ran*k*
Ein siecher Mann
Allein im Sterbem lag, etc.

Exemple du mélange d'allitérations et de rimes :

*H*err *M*orold *z*og
*Zu M*eere *her,*
In Kornwall *Z*ins *z*u *h*aben.
*E*in *E*iland schwimmt
*A*uf *ö*dem Meer,
Dort liegt er nun begraben!
Sein *H*aupt doch *hä*ngt
Im Irenland
Als *Z*ins ge*z*ahlt
Von Engeland.
*H*ei! unser *H*err Tristan!
Wie der *Z*ins *z*ahlen kann!

D'une manière générale, dans ces vers si riches, susceptibles d'harmonies et de cadences si variées, la rime exacte ne s'impose qu'aux moments où la passion prend un caractère lyrique, sans préjudice naturellement des chansons ou strophes, telles que la cantilène du jeune matelot ou le rude couplet de Kurwenal.

Quant au mouvement poétique, à tout instant il est admirable : les périodes de vers ont une ampleur extrême, une force d'accentuation, une expression vraiment supérieures; la plainte d'Iseult : *Die schweigend ihm das Leben gab*, ses

imprécations au commencement du premier acte, l'hymne des amants à la nuit :

O steig'hernieder,
Nacht der Liebe!

le chant de la mort d'amour, déjà deux fois cité, et la progression dernière selon laquelle il revient, à la fin du troisième acte, pourraient à eux seuls assurer la gloire d'un très grand poète. Et qui ne se rappellerait, ayant entendu et compris le texte de *Tristan*, la poétique réponse d'Iseult à Brangaene, qui s'accuse d'avoir perdu les amants en leur versant le philtre! « Ton œuvre, à toi, insensée?... Ah! ne connais-tu pas la puissance de l'amour, l'Amour, reine des fières résolutions [1]? — La vie et la mort sont ses humbles sujettes... Elle m'a prise, je suis à elle; qu'importe la voie où elle me pousse, qu'importent la fin où elle me conduit, la destinée qu'elle a voulue pour moi!... je lui appartiens ; laisse-moi me montrer obéissante! »

Ce qu'il y a enfin de particulier à *Tristan*, c'est la condensation des idées dans un petit nombre de mots. Wagner incorpore l'un à l'autre les mots les plus divers, crée des substan-

1. En allemand, *Amour* est du féminin. J'ai cru devoir conserver le genre du mot allemand dans cette courte citation... D'ailleurs, *Amour* a été souvent pris au féminin par nos écrivains les plus grands, à la fin du XVIe siècle et pendant le XVIIe.

tifs composés, formidablement riches de sens, d'extraordinaires membres de phrase, comme le *Nie-wieder-erwachen wahnlos hold-bewusster Wunsch* de l'hymne à la nuit.

Tout le poème des *Maîtres chanteurs* est rimé; tantôt les vers sont à rimes plates, tantôt à rimes croisées avec la liberté la plus grande. Le premier chant de concours de Wagner montre bien l'élasticité et la richesse de rythme de ces vers.

Parsifal présente une versification analogue à celle de *Tristan*, tantôt reposant sur le vers iambique ou anapestique ordinaire à la grande poésie allemande, tantôt rimée, et quelquefois — très rarement — allitérée, comme dans la phrase de Parsifal qui précède l'effondrement du château de Klingsor :

Mis disem *Z*eichen bann'ich deinen *Z*auber!
Wie die Wunde er *sch*liesse, die mitihm du *sch*lugest,
In *Tr*auer und *Tr*ümmer *st*ürz'er die *tr*ügende Pracht!

Mais la puissance expressive des mots, la poésie vraie des idées doit attirer surtout l'attention. A ce point de vue, *Parsifal* renferme des beautés incomparables. On a déjà vu, dans un précédent chapitre, un passage de discours où Gurnemanz exprime le charme du vendredi saint. Rien de plus touchant n'a jamais été imaginé. Écoutez encore le cri de Parsifal, lors-

que le baiser de la Femme lui révèle soudain sa mission :

« Amfortas! la blessure!... la blessure me brûle le cœur — je vois saigner la blessure — c'est en moi qu'elle saigne... en moi, ici — ici! Non! cette flamme qui me dévore, c'est le désir, l'effroyable désir, qui saisit et dompte mon être entier! — Oh! — douleur de l'amour! — tout frémit, tout tremble, tout chancelle autour de moi, dans le monstrueux désir du péché!

« Le regard s'arrête, sombre, sur la coupe du salut : le sang divin rayonne d'une pourpre splendeur. — La Rédemption, bienheureuse, célestement douce, emplit toutes les âmes d'un inexprimable tremblement... Mais là, dans le cœur, la torture ne cesse pas! — J'entends la plainte gémie par le Sauveur du monde, la plainte, oh! la plainte sur le Saint des saints déshonoré : « Délivre-moi, me crie le Rédemp-« teur, sauve-moi des mains souillées qui me « détiennent! »

Kundry raconte à Parsifal, avec des sanglots, la malédiction qui l'a frappée, du jour où elle a ri en voyant le Sauveur sur le chemin sanglant de la Rédemption :

« Je le vis. — Lui — Lui... — et — je ris!... Alors son regard me toucha. —

« Maintenant, je le cherche, de monde en monde, afin de le rencontrer de nouveau!... »

Le poème de l'*Anneau du Nibelung* est entièrement écrit en vers allitérés. Point de rimes, une métrique variable, mais de constants effets d'allitération. Il faut remarquer que l'allitération se rencontre dans un très grand nombre d'anciens poèmes, soit d'origine scandinave, soit de provenance celtique : elle donne une extraordinaire énergie au dialogue dramatique, et fournit de précieuses ressources à l'accentuation musicale de la prosodie.

Les allitérations employées par Wagner dans l'*Anneau du Nibelung* sont de plusieurs espèces. Tantôt elles se présentent de façon *continue :*

*W*eia, *W*aga!
*W*oge, du *W*elle,
*W*alle zur *W*iege[1],
*W*agala *W*eia!

ou :

*S*tör'ich eu'r *S*piel,
Wenn *s*taunend ich *st*ill hier *st*eh[2]?

Tantôt elles sont *alternées* ou *parallèles :*

So *w*eit *L*eben und *W*eben
In *W*asser, Erd und *L*uft,
*V*iel[3] *f*rug ich,

1. *Rheingold,* scène I, premier chant de Woglinde.
2. *Rheingold,* scène I, premier dialogue d'Alberich avec les filles du Rhin.
3. Le Vallemand se prononce comme l'*f* ou le *ph* français.

*F*orschte bei Allen,
Wo *K*raft nur *sich n*ührt,
Und *K*eime *sich r*egen[1] etc.

D'autres fois on peut les qualifier de *symétriques* ou *inversées :*

Dich *gr*üsste mein *H*erz
Mit *h*eiligem *Gr*au'n[2].

ou :

*Z*eig deiner *Sch*ärfe
*Sch*neidenden *Z*ahn[3]!

Il y a enfin des cas où l'allitération est *libre*, n'est pas distribuée suivant une loi régulière :

Was *g*leiht dort ssell
Im *G*limmer*sch*ein!
Welch ein *S*trahl
*B*richt aus der E*sche S*tamm?
Des *Bl*inden Auge
*L*euchtet ein *Bl*itz,
*L*ustig *la*cht da der *Bl*ick[4].

Wagner n'emploie pas au hasard ces combinaisons diverses ; ainsi, dans le *Liebeslied* de la *Walküre*, voulant obtenir des effets de douceur sans renoncer à ce genre spécial de prosodie, il

1. *Rheingold*, scène II, chant de loge.
2. *Walküre*, acte I, scène III, réponse de Sieglinde au *Liebeslied* de Siegmund.
3. *Walküre*, acte I, scène III, arrachement de l'épée.
4. *Walküre*, acte I, scène III, Siegmund seul.

a bâti une période entière sur l'allitération d'un très petit nombre de consonnes (*deux* essentielles) et les similitudes de quelques voyelles simples ou diphtongues :

*W*interstürme *w*ichen
Dem *W*onnemond,
In mi*l*dem *Lich*te
*L*euch*t*et der *L*enz;
Au*f* *l*inden *Lüf*ten,
*L*eic*h*t und *lieb*lich
*W*under *w*ebend
Er sich *w*iegt!
Durch *W*ald und *A*ue
*W*eht sein *A*them,
*W*eit geöffnet
*L*acht sein *A*ug'.

Il n'est pas nécessaire de multiplier ces exemples; ce n'est d'ailleurs qu'en écoutant une exécution complète de la Tétralogie que l'on arrivera à se rendre compte des avantages et des inconvénients de l'allitération. En français, un tel système serait sans doute très difficile à appliquer, et risquerait d'amener des cacophonies intolérables. Cependant, certains cas se produiront où des répétitions de sonorités et des symétries de consonnes pourront donner d'utiles et dramatiques harmonies [1].

1. Quant à la valeur poétique du texte de la Tétralogie, au point de vue des idées, du mouvement des vers, des images, de l'expression des émotions, j'ai jugé inutile d'en parler ici, les quatre drames du *Ring* devant être complètement analysés quelques chapitres plus loin.

Mais le mérite de la forme est la moindre grandeur poétique de Wagner. Déjà, en analysant divers passages du texte de ses drames, j'ai noté plusieurs inspirations extraordinaires : la supplication d'Élisabeth, les doux reproches de Lohengrin, l'abandon d'Iseult, la compassion de Parsifal, le charme du vendredi saint. Il y faut pourtant revenir, car c'est là que réside, sans nul doute, la cause de l'invincible attraction exercée par Wagner sur un si grand nombre d'âmes.

« Richard Wagner, écrit M. Camille Benoît [1], est avant tout un poète, un grand poète dramatique, dont les ancêtres spirituels ont habité l'Inde et la Grèce...

« Il s'est trouvé qu'avec sa vaste et vive intelligence, ce poète d'une nature spéciale a fait d'abord de la musique comme il eût fait de la peinture ou de la philosophie. Mais déjà l'adolescent prédestiné avait donné des marques précoces de ses instincts poétiques. Ce qui décida de sa vocation, ce qui détermina son génie propre, fut précisément cette *rencontre* du poète et du musicien. Comme Siegfried éveilla Brunnhilde, le poète tira le musicien de sa léthargie... »

Dans l'étude des conceptions poétiques de Wagner, il y aurait lieu d'examiner en détail

1. *Souvenirs de Richard Wagner*, traduits par C. Benoît. — Paris, Charpentier, 1884. — Préface, page VI.

l'origine première des sujets, l'invention des types moraux, l'expression des émotions générales, et, enfin, les symboles. Pour ne pas redire ici des considérations qui ont trouvé place lorsqu'il s'est agi du drame wagnérien, je me bornerai à un petit nombre de remarques sur l'origine des sujets et la signification des symboles.

L'invention poétique est grande chez Wagner, encore qu'il ait utilisé des légendes ou des mythes connus depuis longtemps. Siegfried est dans la légende, dira-t-on peut-être, donc il n'appartient pas à Wagner. Et Faust, n'était-il pas également dans la légende, lorsque Gœthe le prit pour en faire le héros principal de son chef-d'œuvre?

Prenons *l'Anneau du Nibelung* comme exemple.

Wagner est parti d'un drame purement humain, la mort de Siegfried (telle que la lui donnait le *Nibelungen-Not*, la Détresse des Nibelungen), très probablement dans l'édition célèbre publiée en 1827 par Simrock. Lorsqu'il a voulu élargir son plan, tenter de remonter aux origines et de grouper tous les événements auxquels fait allusion le poème germanique, il a dû consulter les chants scandinaves qui traitent des Héros — la *Wälsunga-Saga*, les *Wilkina-Saga* et *Niflunga-Saga* — et enfin les *Eddas* elles-mêmes.

De ces poèmes, c'est la *Wälsunga-Saga* qui

lui a sans doute le plus servi pour le gros œuvre dramatique, du moins lorsqu'il lui a fallu passer des dieux aux héros, de Wotan à Siegfried. On trouve, par exemple, dans cette *Saga* fameuse, le récit du glaive enfoncé par Wotan dans le tronc du frêne.

Les *Eddas* nous donnent l'origine de toutes ces traditions. Il y a deux *Eddas*, ou plutôt deux recueils de fragments religieux ou héroïques, attribués, l'un à Soemund le Sage, prêtre chrétien islandais qui vivait à la fin du XIe siècle; l'autre, à Snorre Sturleson (XIIIe siècle). Ces deux recueils sont aussi connus sous le nom d'*ancienne* et de *nouvelle Eddas*.

Ouvrons l'Edda islandaise de Soemund : parmi les pièces qui la composent, presque toutes en vers allitérés, nous en voyons trois consacrées à *Sigurd* (le *Siegfried* des légendes germaines). Dans le premier poème, *Sigurdarkvida Fafnirsbana* (premier chant de Sigurd vainqueur de Fafner), le héros chante au sage Griper :

« Je suis Sigurd, fils de Siegmund ; Hioerdis est la mère du héros.

GRIPER.

« C'est toi qui tueras le brillant serpent affamé couché dans Gnitaheide (la bruyère de Gnita). Tu seras le vainqueur de Regin et de Fafner.

« ... Tu découvriras la caverne de Fafner et

tu t'empareras de son trésor. Charge cet or sur les épaules de Grane, et chevauche ensuite vers Giurke, le roi vaillant.

« ... Elle dort encore dans la montagne depuis la mort de Helge, la fille de roi, couverte de la brillante cotte de mailles. Il te faudra frapper fortement du glaive, couper l'armure avec l'épée qui a tué Fafner.

SIGURD.

« ... L'armure est brisée, la fiancée commence à parler comme si elle sortait d'un songe. Que dira-t-elle à Sigurd qui puisse contribuer à sa prospérité?

GRIPER.

« Elle t'enseignera les runes. »

Griper, continuant à prédire, annonce à Siegfried sa mort, causée par des événements identiques à ceux de la *Götterdämmerung* de Wagner. Seulement, comme dans tout le cycle des *Sagas*, le Gunther du *Nibelungen-Not* s'appelle Gunnar, et Hagen a nom Hoegni. Quant à Grimhilde, elle est supposée vivre encore : c'est elle qui s'ingénie à faire tomber Siegfried dans le piège. On voit que Wagner a emprunté la trame de la *Götterdämmerung* aux *Sagas* et à l'Edda de Soemund. Il n'a pris au *Nibelungen-Not* que les noms des personnages, et la scène de la mort de Siegfried, celle-là même qui l'avait frappé

au début. Comme dans le poème allemand, le Siegfried de Wagner est tué à la chasse, et de la main de Hagen, qui, dans le cycle scandinave, n'est que l'instigateur du crime.

Dans la *Saga de Sigurd* telle qu'au commencement du siècle les habitants des îles Feroë avaient encore coutume de la chanter, Siegmund est tué par les fils d'un guerrier nommé Hunding; sa femme Hioerdis reçoit du héros mourant les deux morceaux de l'épée brisée au combat : « En ton sein, dit Siegmund, tu portes un fils de héros, l'espérance de ma race. Elève-le avec soin, et donne-lui le nom de Sigurd. Il vengera ma mort. » Il est facile de reconnaître là un premier germe de l'admirable adieu de Brunnhilde à Sieglinde (*Walküre*, acte III). Un peu plus loin, dans la même Saga, nous trouvons les épreuves que le jeune Siegfried fait des épées qu'on lui forge (*Siegfried*, acte I).

Si nous reprenons les chants de *Sigurd vainqueur de Fafner*, nous y trouverons le curieux discours de Fafner mourant, presque littéralement reproduit par Wagner au deuxième acte de *Siegfried*.

L'invocation de Brunnhilde, tirée par Sigurd de son sommeil magique, commence par ces mots : « Salut, Jour! salut à vous, fils du Jour, à toi, Nuit! à vous, filles de la Nuit! Salut à toi, terre nourricière! Salut à vous, Divinités! »

Elle nous fera naturellement penser au grandiose réveil de Brunnhilde dans le troisième acte de *Siegfried* : « *Heil dir, Sonne! heil dir, Licht! heil dir, leuchtender Tag! — Heil euch, Götter! heil dir, prangende Erde!* »

L'évocation d'Erda a sa forme première dans le *Chant de Wegtamr* (le Voyageur.) Ce voyageur, qui n'est autre qu'Odin ou Wotan, éveille du sommeil de mort la prophétesse Wola (ou Wala).

« Quel est, dit Wola, cet homme, à moi inconnu, qui répand la tristesse dans mon esprit? J'étais enveloppée de neige [1], battue par la pluie et couvert de rosée; j'étais morte depuis longtemps... »

Elle clôt le dialogue par ces paroles :

« Les hommes ne viendront plus me trouver avant le jour où Loke (Loge) brisera ses liens, avant le moment de la fin des dieux. »

Le nom d'*Erda*, avec la synonymie qui l'accompagne (*Wala*, *Urwala*, *Mutter*, etc.), contient implicitement plusieurs des jeux de mots chers au musicien-poète. En même temps qu'il désigne la déesse de la Terre, personnification de la Nature, il réunit en quelque sorte le nom d'*Urda* (l'Originelle), attribué dans la mythologie scandinave à la principale des trois gran-

1. Les lecteurs du *Siegfried* de Wagner ont certainement remarqué l'indication scénique suivante (qui d'ailleurs n'est jamais réalisée au théâtre) : *Erda paraît recouverte de givre.* C'est à la fois un ressouvenir des vers cités et une allusion à l'origine norraine du mythe.

des Nornes, et le substantif *Edda*, qui signifie tout ensemble *science* et *grand'mère*. L'idée de cette création vient pareillement des mêmes sources, auxquelles il convient, je crois, d'ajouter la conception des *Mères*, mystérieuses puissances rêvées par Gœthe dans le second *Faust*. La descente de Wotan vers Erda pour lui arracher ses secrets[1] n'est pas sans analogie avec celle de Faust vers les Mères.

Pour donner un aperçu de la transformation des épisodes et de leur élargissement par Wagner, prenons le fait de la mise en gage et du rachat de Freia, dans *Rheingold*. L'Edda de Snorre, dans le poème sur Gylfe, va nous présenter l'une des formes de l'aventure :

« Dans le commencement du premier âge des dieux, quand ils eurent élevé Mitgard et bâtie Walhall, un architecte vint les trouver, et leur offrit de construire en trois ans un château tellement fort qu'il serait impossible aux géants des montagnes et aux Rimthursars de s'en emparer... Mais il demanda pour récompense Freia, et avec elle le soleil et la lune. »

Trois jours avant l'expiration du délai convenu, les dieux s'assemblent : ils s'accordent à dire que celui qui a conseillé de livrer Freia est Loke, « source du mal ». Menacé par les dieux, Loke trouve un expédient, empêche l'architecte

1. Elle est annoncée dans *Rheingold* et racontée au deuxième acte de la *Walkure*.

de finir son travail, et le fait assommer par Thor (Donner). Ledit architecte est d'ailleurs un géant des montagnes qui a dissimulé sa nature à l'aide d'enchantements.

Un autre épisode est venu s'ajouter à celui-là, par une confusion très heureuse que Wagner a faite, de propos délibéré, entre Freia et Idun ou Iduna, déesse dont les pommes d'or empêchent les dieux de vieillir. Par la méchanceté de Loke, Idun est perdue pendant quelque temps, et avec elle la boîte où sont les pommes magiques. A grand'peine, la déesse est reconquise et le péril conjuré.

Voici enfin le troisième élément dont Wagner s'est servi, et celui qu'il a transformé le plus heureusement. Le lecteur trouvera dans les extraits que je donne ici, outre le détail de l'or amoncelé, la première idée de la malédiction jetée par Alberich sur son anneau.

Fafner, Regin[1] et Ottur étaient fils de Reidmar. Dans l'Edda de Soemund, Regin raconte ce qui suit :

« Notre frère Ottur nageait souvent dans une chute d'eau sous la forme d'une loutre. Un jour, il avait pris un saumon et il le mangeait au bord de l'eau, les yeux à moitié fermés, quand Loke le tua d'un coup de pierre... »

Rheidmar, irrité de la mort de son fils, force

1. Regin est le *Mime* de la *Tétralogie*.

les Ases (les dieux), comme rançon d'Ottur, de remplir d'*or rouge* la peau de la loutre, et ensuite de la couvrir d'or. Pour s'emparer de l'or, Loke attrape avec un filet le nain Andvari, qui gardait le précieux métal au fond du fleuve, où lui-même nageait sous la forme d'un brochet.

LOKE.

« Quel est ce poisson qui ne sait pas se préserver du piège? Sauve maintenant ta tête des rets de Hel (ou Hella, divinité de la mort infernale), et livre-moi la flamme des eaux, l'or brillant... »

Andvari livre l'or; il lui restait un anneau... Loke le lui enlève de force.

ANDVARI, *entrant alors dans la pierre.*

« Maintenant cet or causera la mort de deux frères, et aussi une haine mortelle entre huit nobles guerriers. Nul ne jouira jamais de mon or! »

Les Ases remplissent d'or la peau de la loutre, mise debout sur ses pieds de derrière. Ils entassent l'or à l'entour jusqu'à la couvrir complètement. Mais Rheidmar, s'approchant, aperçoit un poil du museau qui dépasse, et exige qu'il disparaisse. Wotan est obligé d'abandonner l'anneau.

Tel est le vivant, mais grossier épisode qui est devenu, dans *Rheingold,* la belle scène du

rachat de Freia, avec ce cri si poignant de Fasolt : « Je vois encore briller l'œil de la douce déesse! »

Ainsi le sens poétique de Wagner s'est révélé, alors même qu'il empruntait aux traditions anciennes, aux légendes populaires, les primitives données de ses touchantes conceptions. Plus encore que le rachat de Freia dans *Rheingold*, le chant de l'oiseau dans *Siegfried*, sur lequel je reviendrai en temps et lieu, nous montre sur ce point le secret de sa divination. Dans cette naïve légende, Wagner a conquis ce qu'il y avait de vraiment poétique et d'éternellement humain. Il a retrouvé l'idée du mythe scandinave dans cent poèmes français ou germaniques, et il l'a pénétrée, traduite, élargie surtout par la puissance de son génie.

Au cours de ses recherches, alors qu'il rassemblait les éléments poétiques épars dans les mythes et les cosmogonies de tous les peuples, Wagner a dû se rencontrer avec d'autres esprits, bien différents de lui, sans doute, mais évocateurs comme lui des traditions fabuleuses, curieux des symboles, passionnés des vivantes images et des fortes personnifications. Que l'on veuille bien se rappeler le costume sauvage de Kundry, au premier acte de *Parsifal*, sa mine, ses cheveux épars, les explications de Gurnemanz sur son existence, le sommeil qui la prend, le sombre mystère de son passé, et, plus encore,

l'appel du magicien Klingsor au deuxième acte, lorsqu'il fait apparaître Kundry par ses infernales formules ; on sera frappé des coïncidences entre les détails de la conception wagnérienne et ceux donnés par Gustave Flaubert, dans l'apparition d'Hélène Ennoia.

Voici un fragment de cette scène, l'une des plus étranges de la *Tentation de saint Antoine*[1] :

« Et il (Antoine) voit venir une femme qui pleure, appuyée sur l'épaule d'un homme à barbe blanche.

« Elle est couverte d'une robe de pourpre en lambeaux... Elle a sur le visage des marques de morsures, le long des bras des traces de coups ; ses cheveux épars s'accrochent dans les déchirures de ses haillons ; ses yeux paraissent insensibles à la lumière.

SIMON LE MAGICIEN.

« Quelquefois, elle reste ainsi, pendant fort longtemps, sans parler, sans manger : puis elle se réveille — et débite des choses merveilleuses.

ANTOINE.

« Vraiment !

SIMON.

« Ennoia ! Ennoia ! Ennoia ! raconte ce que tu as à dire.

1. *La Tentation de saint Antoine :* 1874. — Pages 132 à 137.

« Elle tourne ses prunelles comme sortant d'un songe, passe lentement ses doigts sur ses deux sourcils... »

— Vient alors le récit d'Hélène. —

SIMON.

« ... La voici, Antoine, celle qu'on nomme Sigeh, Ennoia, Barbelo, Prounikos! Les esprits gouverneurs du monde furent jaloux d'elle, et ils l'attachèrent dans un corps de femme.

« Elle a été l'Hélène des Troyens, dont le poète Ptésichore a maudit la mémoire. Elle a été Dalila... Elle s'est prostituée à tous les peuples. »

On pense de suite à l'évocation de Kundry par Klingsor : « Tu as été Hérodiade!... et qui encore? Gundryggia là... Kundry maintenant! » Et à des indications scéniques telles que celle-ci : « Kundry paraît dormir... elle fait tout à coup le mouvement de quelqu'un qui s'éveille [1]. »

Wagner a compris la poésie de la nature et l'a exprimée en des tableaux d'une suggestion puissante : tel cet horizon de mer, immense, impassible au fond de la scène, dans le premier et le troisième acte de *Tristan*, nous donnait tantôt l'impression d'une tristesse, tantôt la

1. On peut rapprocher aussi, du pardon de Kundry la maudite, l'épisode d'Abdiel-Abbadona, dans la *Messiade* de Klopoctks.

conviction de l'immuable sérénité des choses... telles aussi la forêt de *Siegfried*, la prairie du troisième acte de *Parsifal*; telle encore la vallée au pied de la Wartbourg, où la prière d'Élisabeth répond au chant des pèlerins, où Tannhæuser viendra mourir, racheté par la grâce et l'amour.

Et, dès *Lohengrin*, le symbole ajoute son émotion spéciale aux émotions directes de la réalité concrète. Elsa, pourquoi ta demande? le doute a parlé, la foi est morte, le bonheur à jamais perdu... L'Or repose aux profondeurs du fleuve : « Celui-là seul en peut jouir, chantent les Filles du Rhin, qui renonce à la douceur de l'amour! » Alberich jure l'effroyable serment; il arrache l'Or du rocher : ainsi la violence maudite, le rapt des convoitises ardentes sont entrés dans le monde et ont engendré tous les crimes. Freia est mise en gage : l'ambition a fait méconnaître l'amour. Cet oiseau qui chante dans les bois et que Siegfried écoute, c'est la voix de notre rêve, l'aspiration de notre âme que nous croyons retrouver dans le monde extérieur. L'épée de Wotan est un symbole : elle figure la puissance nouvelle, l'humanité faite libre; mise aux mains de Siegfried, elle sera comme une foudre remontante, elle détruira l'ordre que les dieux avaient cru éternel, brisera l'épieu qui gouvernait le monde, provoquera la catastrophe finale qui doit précéder la

grande transformation[1]. Tout est symbole : le philtre de Tristan, le Jour et la Nuit, la cantilène du pâtre; la pédanterie des Maîtres, la fougue et l'indépendance de Walther, la genèse de la mélodie du Songe, le mariage enfin d'Eva et du jeune chevalier; le Gral, la blessure d'Amfortas, Klingsor, les Filles-Fleurs.

Mais il en faudrait trop dire, et ce n'est pas un chapitre, c'est un livre entier qu'il conviendrait d'écrire sous ce titre : Wagner poète... Oui, répétons-le, Wagner a été un poète, un très grand poète, dramatique toujours, lyrique bien souvent, et poète et philosophe en maint endroit de ses œuvres. Il nous a présenté de saisissantes incarnations de notre destinée, de la volonté et du désir de l'homme, Tannhæuser, Tristan, Wotan, Siegfried; des héros purs, l'humble Wolfram, le céleste Lohengrin, le grand et bon Hans Sachs, et ce victorieux du Renoncement, Parsifal... Et vous, Elsa, Iseult, Brunnhilde, Kundry, nous vous avons toutes aimées! Vous demeurerez, inoubliables, parmi

1. Les symboles généraux laissent encore place à d'autres interprétations plus restreintes, épisodiques en quelque sorte, souvent très vraisemblables, presque certaines, et parfois relatives aux idées et aux œuvres de Wagner. Dans Hans Sachs, on a voulu voir Franz Liszt, en s'appuyant sur ce que Walther représente Wagner, de l'aveu universel. De même les deux moitiés de Nothung seraient... la Poésie et la Musique, réunies par Siegfried-Wagner. Vainement Mime avait essayé de les *souder* l'une à l'autre : Siegfried les brise, les réduit en limaille, et les *fond* alors en une seule lame...

les plus hautes créations de la sainte Poésie.

L'étude des origines mythiques des poèmes wagnériens ne saurait amoindrir en rien l'invention du maître. Si géniale est la métamorphose des épisodes, plus belle encore est celle des types : quel chemin n'y a-t-il pas de l'Odin scandinave au Wotan de la Tétralogie, de la Walkyrie ancienne à cette sublime Brunnhilde, émue de la détresse humaine, qui se dévoue, se sacrifie, et affirme, sur les ruines d'un monde, la Rédemption par l'Amour! Wagner a pieusement recueilli les traditions significatives du passé : Shakespeare et Gœthe avaient agi de même en poésie dramatique, et bien d'autres comme eux! Eschyle s'est aidé des symboles religieux de son temps, des populaires souvenirs historiques, des mythes souvent obscurs que vénérait le peuple grec. A-t-il cessé d'être pour cela le créateur de *Prométhée*, de Prométhée tel du moins que nous continuons de le comprendre? Si la voix des Océanides résonne encore pour nous, de même résonneront, sans s'éteindre jamais, la plainte des Filles du Rhin pleurant l'Or perdu, la dernière extase de Brunnhilde, l'adieu de Lohengrin, les chœurs des pèlerins chantant la grâce, l'hymne d'Iseult mourante, le cantique suprême du *Parsifal*.

CHAPITRE VI

L'IDÉE RELIGIEUSE

En plusieurs de ses écrits théoriques, Wagner a traité des rapports entre la Religion et l'Art. Il a eu la claire notion de la fonction universelle, synthétique, du culte religieux dans la vie sociale d'un peuple, et aussi de la force persuasive de l'Art. Une œuvre d'art, lorsqu'elle est belle, vraiment harmonieuse, nous convainc sans démonstration. Elle agit sur notre individu total, parle aux sens, frappe l'esprit, émeut le cœur. Plus encore que les autres arts, la musique offre ce caractère d'être en quelque sorte suggestive de la foi.

Wagner n'a pourtant jamais été un réformateur philosophique ou religieux[1]. Mais son

1. Cette vérité, exposée fort souvent par MM. de Fourcaud, Jullien, Victor Wilder, etc., etc., et que j'ai, de mon côté, toujours tenue pour certaine, est confirmée très rigoureusement, avec nombre de documents à l'appui, par M. Stewart Chamberlain, dans les curieuses études qu'a publiées la *Revue wagnérienne* (août 1886. — Février 1887).

infaillible instinct d'artiste et de poète lui a fait comprendre que la question de la destinée humaine, le désir d'une existence renouvelée, réparatrice de tous nos maux, la soif de la vérité, de la justice et de l'amour, étaient les grandes, les principales sources de poésie. Attendri par le grave spectacle de notre misère, préoccupé par l'affirmation vaillante qui consola tant de foules disparues, il a spontanément exprimé, dans ses œuvres, le rêve séculaire de la souffrante humanité. Fait essentiel, qui ne s'était point vu au théâtre, avec une netteté pareille, depuis les pieux mystères du moyen âge.

L'artiste, sur ce point comme sur d'autres, a guidé sûrement le penseur. Il n'y a pas là de religion nouvelle, de « néo-christianisme », comme certains auteurs l'ont écrit. Il n'est pas nécessaire non plus de supposer un mouvement des idées personnelles de Wagner vers les croyances pratiques de l'orthodoxie chrétienne... les faits ne semblent pas justifier cette seconde hypothèse[1], en dépit de quelques paroles échappées à Wagner dans les derniers temps de sa vie et rapportées par M. Hans de Wollzogen. Une question aussi délicate — et aussi obscure — est d'ailleurs impossible à traiter, aujourd'hui du moins, d'une façon tant soit peu déci-

1. Voir diverses anecdotes de la vie de Wagner, et surtout l'ébauche du drame intitulé : *Jésus de Nazareth*.

sive. Qu'il nous suffise donc d'enregistrer une certitude, de constater une réalité indiscutable : l'impulsion donnée à l'Art par Wagner dans le sens d'une idée religieuse générale. Cette impulsion est hors de doute ; tous les esprits sont d'accord là-dessus, aussi bien les positivistes et les athées que les catholiques les plus fervents[1].

En premier lieu, si l'on fait une rapide revue des drames wagnériens, on doit noter le goût particulier qui s'y manifeste pour le moyen âge, pour l'aspect mystique, surnaturel, des grandes choses de cette époque, et surtout une intelligence complète des légendes groupées autour de la doctrine catholique. Dans le *Vaisseau-fantôme*, le Hollandais maudit est sous la menace d'une véritable damnation, ébauchée déjà dans le supplice toujours renouvelé de sa course à travers les mers ; cette tradition est proche de celle du Juif Errant, et de ces contes d'*Enchantés* si nombreux chez les peuples d'Europe. Dans le *Tannhäuser*, le monde chrétien est directement mis aux prises avec le paganisme. Au nom de Marie, jeté par le prisonnier des voluptés charnelles, Vénus disparaît, la montagne s'écroule, la nature extérieure surgit de nouveau, illuminée de joie et d'innocence. Wolfram est

1. On consultera avec fruit, sur cette matière, l'intéressant article de M. Édouard Rod : *Wagner et l'esthétique allemande*, paru dans la *Revue contemporaine* du 25 juillet 1885.

pieux : l'ardeur de sa foi, la sainteté de son amour, lui donnent la force de renoncer à Élisabeth. C'est au nom de Jésus Rédempteur qu'Élisabeth intercède pour Tannhæuser coupable : « Vous tous, si purs dans votre croyance, dit-elle aux chevaliers, quel outrage aviez-vous reçu de lui ? Mais moi... moi qu'il a brisée, je demande grâce pour sa vie et pitié pour son âme. » C'est au pied d'une statue de la Vierge qu'Élisabeth prononce la prière par laquelle Tannhæuser doit être absous. L'humble cri du mourant : « Sainte Élisabeth, priez pour moi », qu'est-ce autre chose que le tout-puissant élan du cœur, cette contrition parfaite proclamée par l'Église nécessaire et suffisante, à l'instant dernier, pour assurer le salut éternel ? Et lorsque le bois de la crosse éclate en une gerbe de fleurs blanches, ne nous semble-t-il pas que ces paroles de l'Évangile soient murmurées à notre oreille : « En vérité, vous serez aujourd'hui avec moi dans le paradis. »

Pour achever de montrer à quel point, dans *Tannhäuser*, Wagner s'est imprégné de l'esprit religieux du moyen âge, il serait utile de citer des pages entières du texte, de traduire, par exemple, les deux chœurs des pèlerins, le discours du landgrave après l'intercession d'Elisabeth, le large psaume qui accompagne le cortège funèbre de la pure victime.

Mais voici que Wagner se passionne pour le

cycle du Gral. Il y découvre un symbolisme merveilleux, et réalise, en de nobles poèmes, en d'extatiques harmonies, la vision préférée des âges chrétiens.

Lohengrin vient de la sereine contrée où resplendit le Gral; il est poussé par le désir de défendre l'innocence opprimée, davantage peut-être encore par une secrète nostalgie des humaines tendresses — image affaiblie, mais touchante, de certains dogmes grandioses du christianisme. L'attraction de tels sujets a si fortement agi sur le musicien-poète que *Parsifal* dérive des mêmes données légendaires; seulement, cette fois-là, nous sommes transportés au royaume du Gral. Les religieux mystères entr'aperçus dans *Lohengrin* sont devenus aujourd'hui des réalités scéniques. Nous voyons la coupe sainte s'empourprer d'une gloire miraculeuse, tandis qu'un hymne plane, virginal, dans les hauteurs du temple: « Au nom de notre amour, prenez mon corps, prenez mon sang! »

Si nous lisons, si nous méditons le texte chanté de cette scène, nous en trouvons les paroles précises, formelles: leur sens évident correspond au dogme même de la *transsubstantiation*.

« Que ce corps, offert par le Seigneur en expiation de nos fautes, vive en nous désormais par sa mort!

« — Vivante est la foi, la colombe plane, doux messager du Sauveur. Buvez ce vin qui coule pour vous, et prenez votre part du pain de vie.

« — Le vin et le pain de la dernière cène, le Seigneur du Gral les *changea*, par l'amoureux pouvoir de sa pitié pour nous, au sang qu'il répandit, au corps qu'il offrit en sacrifice.

« — Le sang et la chair des dons sacrés, il les change maintenant, pour votre réconfort, et par l'amoureuse sagesse de ses consolations, en ce vin qui coule pour vous, en ce pain que vous prenez aujourd'hui. »

Au deuxième acte, nous apprenons que Kundry est maudite parce qu'elle a ri en rencontrant le Sauveur sur la voie douloureuse. Si Parsifal repousse la Femme, c'est pour éviter l'éternelle damnation.

Auf Ewigkeit wärst du verdammt mit mir!

C'est par le signe de la croix qu'il triomphe des maléfices de Klingsor.

Au troisième acte, la scène où Kundry lave les pieds de Parsifal, les essuie de ses cheveux dénoués, et se répand en larmes, est inspirée des deux onctions du Sauveur par Marie de Béthanie. Parsifal est ensuite baptisé par Gurnemanz, et lui-même il verse l'eau régénératrice sur le front de Kundry, en prononçant ces

paroles : « Reçois le baptême, et crois au Rédempteur. » Alors commence le *Charme du vendredi saint*...

Si un poète catholique — un croyant, bien entendu — avait traité des sujets de cette nature, il n'aurait pu s'y prendre d'autre sorte. Que de souvenirs un tel spectacle n'éveille-t-il pas au fond des âmes ! Plus d'une fois, à Bayreuth, dans l'ombre de la salle, des auditeurs, revenus tout à coup aux religieuses émotions de leur enfance, ont senti leurs yeux s'emplir de larmes, et revu l'autel scintillant dans la blanche lumière des cierges, les encensoirs lentement balancés, les majestueuses cérémonies rythmées par le sonore déroulement des cantiques. Certain jour, une femme de talent supérieur, d'esprit néanmoins peu disposé aux effusions mystiques, écoutait *Parsifal* et ne pouvait s'empêcher de pleurer. Quelqu'un s'étonna d'une impression si forte et lui en demanda la cause ; elle répondit simplement : « Cela me rappelle ma première communion[1]. »

Il est une idée étrange, hardiment opposée à

1. En terminant ces notes sur *Parsifal*, il sera peut-être bon de remarquer que Wagner avait tracé l'esquisse d'un drame bouddhique intitulé *les Vainqueurs*, ayant aussi pour thème la glorification du Renoncement... il préféra cependant s'attacher à la formule chrétienne de ce Renoncement, guidé sans doute par des intuitions de poète et d'artiste, et, en conséquence, acheva *Parsifal*.

l'idée de justice, et tellement universelle, tellement indestructible, qu'on la retrouve, nette ou confuse, dans toutes les religions positives dont l'histoire a pu déterminer l'existence. C'est l'idée de la Rédemption. Un être innocent expie, par un sacrifice généralement volontaire, les fautes de créatures coupables. La mystérieuse vertu d'un tel holocauste, indémontrable à la raison, n'en a pas moins été admise par tous les peuples ; mais la plus haute puissance de l'idée de Rédemption est contenue dans le dogme chrétien. Là, Dieu lui-même est à la fois le juge de l'humanité pécheresse, la victime innocente par laquelle doit venir le pardon. La deuxième personne de la Trinité, le Verbe, Dieu le Fils, s'incarne par amour pour les hommes, souffre et meurt en expiation de leurs crimes, et par sa mort volontaire les délivre à jamais.

C'est par cette croyance sublime que la foi chrétienne a conquis le monde entier, et c'est par là que, même au point de vue humain, elle dépasse les autres religions sans parallèle possible. Cette doctrine du merveilleux amour a marqué les temps modernes d'une empreinte ineffaçable, elle a pénétré profondément toutes les grandes âmes d'artistes, y compris celles-là qui s'en étaient éloignées ou qui avaient cru échapper à son influence.

Dans les drames de Wagner, à partir du *Vaisseau-fantôme*, l'idée du *sacrifice* joue un rôle pré-

pondérant. Tantôt elle se confond avec le *renoncement* pur et simple, tantôt elle devient, de manière expresse, une véritable *rédemption par amour*.

Senta a été émue de pitié pour le Hollandais ; elle le veut suivre, et se précipite dans les flots pour le rejoindre. Le Maudit est sauvé par cet héroïque et gratuit dévouement.

Élisabeth aime Tannhæuser : lorsque le chevalier révèle le secret de son séjour au Vénusberg, elle s'élance entre lui et les épées qui le menacent. Mais ce n'est pas seulement la vie matérielle de Tannhæuser qu'elle protège ! priant avec larmes, elle obtient pour lui l'espérance du pardon : S'il se rend à Rome, s'il avoue sa faute au pontife, s'il revient sanctifié par la grâce, elle oubliera tout, et acceptera d'être à lui. Or Tannhæuser est revenu de Rome... Hélas! l'absolution lui a été refusée. Dans une prière fervente, Élisabeth offre sa propre vie en sacrifice : « Prends-moi de cette terre, dit-elle à la Vierge des douleurs, afin qu'au ciel j'intercède plus efficacement pour lui ! » La prière a été exaucée. Élisabeth est morte ; Tannhæuser repentant expire auprès du cercueil de la sainte, et un miracle annonce au monde qu'il a trouvé grâce devant Dieu.

Dans *Lohengrin*, l'idée de la Rédemption semble avoir disparu ; je n'essayerai pas de torturer les textes pour arriver à la mettre en lumière.

La vague allusion religieuse reposerait plutôt sur ce fait que Lohengrin quitte une région de félicité et de gloire pour secourir Elsa, l'aimer, vivre auprès d'elle d'une vie tout humaine.

Si un drame de Wagner est exempt de religiosité, c'est à coup sûr *Tristan et Iseult*, où l'amour de deux êtres absorbe tout en lui, efface, dans le cœur des amants, les idées de devoir, d'honneur, d'intérêt, jusqu'à la notion même de l'univers visible. Encore faut-il remarquer que cet amour a soif de la mort! Tristan a désiré la mort avant de recevoir sa blessure... Iseult le voit mourir, et le suit radieusement dans la tombe ; son fidèle amour brise cette vie cruelle qui la séparait du bien-aimé. La mort, dans *Tristan*, c'est le moyen d'obtenir l'absolue réunion, la plénitude de l'*au delà*, disons le mot, une vie éternelle, affranchie des fatalités terrestres. Il est possible que la conception bouddhiste, le rêve d'un anéantissement de la personnalité par la fusion avec le Tout ait été dans la pensée de Wagner [1] ; mais de pareilles théories ne sauraient être prêtées à des héros de l'ancienne Légende, tels qu'Iseult et Tristan. D'ailleurs, une musique aussi passionnelle, aussi vivante que celle de la *Liebesverklärung*, exprimera toujours, pour les esprits libres de système,

1. L'emploi des mots *bewustlos, unbewusst*, et ce passage : *in des Weltathems webendem All ertrinken*, pourraient peut-être le faire croire.

la vision d'une immortalité bienheureuse, où les âmes se retrouvent, se reconnaissent, s'appartiennent indissolublement.

L'*Anneau du Nibelung*, à son début, nous présente une double « faute originelle », le rapt criminel de l'Or par Alberich, et l'erreur ambitieuse de Wotan, deux faits qui proviennent d'une même cause, la convoitise. Wotan a désiré régner sur le monde, diriger ce monde au gré de son caprice, et rendu éternel son illégitime pouvoir. Alberich a été pris d'abord d'un violent désir des sens, bientôt transformé en un terrible appétit de domination universelle, que l'Or lui permettra de satisfaire, s'il consent à renoncer à l'amour[1]. De cette faute originelle dérive un long enchaînement de fléaux : la haine envahit la terre, l'Or apporte le trouble et la ruine chez les dieux, les géants, les nains, les hommes. L'anneau d'Alberich, maudit par son maître au jour où Wotan s'en est emparé de force, cause la mort de ceux qui le possèdent et de ceux qui le convoitent. Le géant Fasolt est tué par son frère Fafner. Wotan, pour avoir désiré l'Anneau et pour l'avoir porté, voit sa

1. Ce serait une grave erreur que de confondre ici *Amour* et *Sensualité :* les filles du Rhin s'y sont trompées ; elles ont révélé le fatal oracle, croyant qu'Alberich, si ardent à leur poursuite, ne voudrait jamais renoncer à l'amour. Mais Alberich, lui, ne confond pas l'*amour* et le plaisir de la chair, *die Liebe und die Lust*. Possesseur de l'or, il criera aux dieux, en les menaçant : « Si je ne puis avoir l'amour de vos femmes, je les ferai servir du moins à mes voluptés. »

fin plus imminente et plus inévitable. Il est obligé d'abandonner son fils Siegmund, de châtier sa fille bien-aimée, la Walkyrie Brunnhilde, de renoncer à son propre cœur, à tout ce qu'il aimait. Pour expier les anciens crimes, pour effacer la malédiction tombée sur l'Anneau et par là sur l'univers entier, malédiction qui causera encore la mort de Fafner, de Meine, de Gonther et de Hagen, il faut un sacrifice, le sacrifice d'une victime innocente. Siegfried, le joyeux héros, inconscient du mal, est cette victime dernière de la malédiction. Mais Brunnhilde seule sait et comprend ; seule, elle peut achever l'expiation, y mettre la marque d'une immolation volontaire, consommer la Fin des dieux, la chute des pouvoirs basés sur la force et le mensonge, et proclamer en mourant la victoire de l'Amour. Aussi, librement, elle met l'Anneau à son doigt. Par sa mort sur le bûcher de Siegfried, elle rendra aux flots du Rhin l'Or purifié de la malédiction. Et quand elle s'élance dans les flammes, quand le Walhall s'écroule à l'horizon qu'embrase un surnaturel incendie, quand l'Or resplendit de nouveau aux doigts des Filles du Rhin, un thème chante, s'élève, plane sur l'orchestre, en un céleste triomphe : et ce thème s'appelle *Die Liebeserlösung :* la *Rédemption par l'Amour* — la *Délivrance de l'Amour*.

Nous voici enfin arrivés à *Parsifal*. J'ai déjà montré l'inspiration religieuse — on pourrait

dire orthodoxe — qui apparaît à tout instant dans les vers du poème[1], et indiqué quelques scènes clairement déduites, soit de l'Evangile, soit d'une étude approfondie du culte catholique et des traditions voisines. Les grands facteurs du drame sont le Renoncement et la Pitié, d'où sortira la Rédemption. On me permettra de confondre ici les idées de Pureté et de Renoncement, l'une étant la condition nécessaire de l'autre... Cette formule religieuse est exprimée, avec un laconisme sans équivoque, dans l'oracle qui annonce Parsifal :

Durch Mitleid wissend, der reine Thor.

Le dernier mot de l'oracle, *Thor*, le Fol ou le Simple, signifie que la simplicité d'esprit est l'état prédestiné, l'état d'âme par excellence. Mais cette nouvelle idée, à laquelle on ne peut attacher un sens très absolu, demanderait tout au moins à être fort élargie, et ne saurait jamais avoir la portée d'un précepte religieux.

La pitié que Parsifal éprouve, en premier lieu pour Amfortas, ensuite pour Kundry, c'est, à la bien prendre, la Charité, telle que la doctrine chrétienne la définit. Elle avait déjà joué un

1. Elle apparaît aussi dans la musique, et ceci doit être un ressouvenir absolument voulu : le thème du Gral (*Gralsmotiv*) est, presque textuellement, l'*Amen* de l'église catholique à Dresde, ville où Wagner a été chef d'orchestre pendant plusieurs années

grand rôle dans plusieurs drames de Wagner, entre autres dans le *Vaisseau-fantôme* et dans la *Walkure;* mais ici le caractère en est mystique, et l'attendrissement sur la douleur humaine, la compassion pour les âmes qui souffrent, pénètre toute l'étendue de cette œuvre extraordinaire.

Parsifal a été violemment ému lorsque Gurnemanz lui a montré le cygne traversé par la flèche mortelle : une souffrance aiguë l'a secoué à la nouvelle de la mort de sa mère ; la plainte d'Amfortas le frappe de stupeur, et il sent une extrême angoisse le saisir tout à coup. Plus tard, le baiser de Kundry achève en lui la révélation de la souffrance et de la pitié [1]. Et sa compassion, qui l'entraîne à la recherche d'Amfortas, est aussi une compassion pour les divines souffrances du Sauveur, captif par amour dans le temple désolé, sous la garde d'un ministre coupable. Il voit enfin Kundry, pécheresse repentante, et lui donne, avec le baptême, le baiser du pardon. Ainsi la Pitié, la Charité plutôt, l'a conduit au terme de sa mission très haute. Mais, pour cela, il a fallu *renoncer :* il a fallu repousser les Filles-Fleurs, tentatrices souriantes, féminins enchantements de regards et de ca-

1. Le nom de Kundry a plusieurs significations. M. Chamberlain (*Revue wagnérienne* — août 1886) fait remarquer que ce nom correspond à l'arabe Gundryggia, dont le sens est à peu près le même que celui de *Walküre;* en vieille langue germaine, Kundry signifie aussi *celle qui apprend :* « *die welche die* Kunde *bringt* ».

resses, puis lutter contre la passion éperdue de la Femme, contre son maternel abord et la douceur de son enlacement, contre ses cris, ses larmes, ses colères. Dieu protège le Pur Simple : Parsifal a reconquis la sainte lance ; la Rédemption s'opère. Le Gral délivré rayonne d'une splendeur nouvelle, Amfortas est guéri de sa blessure, Kundry pardonnée vient mourir au parvis de Montsalvat.

Tel est, résumé en ses grandes lignes, le côté religieux de l'œuvre de Wagner. Ce n'est point l'habitude, je le sais, d'envisager semblables questions, à propos de poèmes dramatiques et de musique de scène. Cependant, aujourd'hui surtout, la préoccupation religieuse est réelle, même en art, pour les intelligences d'élite. De grands mouvements se préparent au fond des sociétés ; plus que jamais nous sentons combien nos civilisations sont éphémères. La science progresse, sans pour cela dégager l'inconnue de l'éternel problème ; elle marche, et les conflits que l'on avait cru voir entre elle et l'idée religieuse disparaissent peu à peu, car les principes de connaissance diffèrent de l'une à l'autre, et les méthodes, et les buts d'activité. Peut-être, après des catastrophes qui semblent inévitables, un apaisement se fera-t-il, et notre pauvre humanité aura-t-elle le renouveau de cette jeunesse qui lui fut donnée il y a près de

deux mille ans, en ce matin de Pâques où mourut le vieux monde. Alors, plus encore que maintenant, on révérera la mémoire de quelques hommes qui s'émurent de notre longue misère, qui soupirèrent après une meilleure destinée, et qui mirent dans leurs œuvres, sciemment ou non, le frisson de l'amour et de la foi. Ils n'eurent point la vérité, et pourtant lui rendirent témoignage... De là notre reconnaissance et leur gloire. Wagner fut l'un de ces hommes. *Parsifal* est l'une de ces œuvres ; et je ne sais qu'une chose plus belle que *Parsifal*, c'est n'importe quelle messe basse, dans n'importe quelle église.

CHAPITRE VII

LA MÉLODIE DE WAGNER

On a souvent contesté à Wagner, comme à Berlioz, la faculté de l'invention mélodique. C'est là une erreur absolue ; pour énoncer un pareil jugement, il faut ou n'avoir rien lu, rien entendu, de Berlioz et de Wagner, ou donner de la mélodie une définition tellement restreinte qu'elle en devient inacceptable. Un jour, Wagner a écrit : « La musique n'est que mélodie », et ses œuvres justifient pleinement cette déclaration.

Chez Wagner, point de lacunes mélodiques — du moins à partir du *Vaisseau-Fantôme* ; on peut dire de sa musique ce que lui-même a dit des symphonies de Beethoven : tout y est mélodie, y compris les silences et les pauses. Seulement cette mélodie n'éclate point par intervalles ; elle ne se répète pas, à satiété, suivant les commodes formules des airs et des ensembles. Libre, vivante, elle suit le mouvement de l'ac-

tion dramatique ; sa fluctuation continue est celle des sentiments et des idées. Tantôt elle s'enfle, grosse de cris et d'échos, pareille aux ondes de la mer en tumulte ; tantôt elle se déroule, sereine et douce, sur la lente oscillation des rythmes apaisés.

L'inspiration de Wagner est très spontanée, très abondante, et toujours le musicien a tiré ses premières mélodies des épisodes qui frappèrent d'abord le poète, la ballade de Senta, la mort de Siegfried, le quintette des *Maîtres chanteurs*. Ce fait est un des plus significatifs parmi ceux qui prouvent que Wagner était avant tout et par-dessus tout un artiste.

Il nous faut maintenant revenir au système des *leitmotive* et considérer la réalisation musicale.

On sait déjà que les *mélodies mères*, en nombre fort limité, se transforment, et se ramifient pour ainsi dire, à travers toutes les parties du drame [1]. De plus, on remarque souvent des mélodies intermédiaires, permettant de relier entre eux les thèmes primitifs, lesquelles, sans doute, ont été trouvées par l'auteur longtemps après l'invention de ces thèmes, au cours d'un

1. Le premier thème du prélude de *Parsifal*, qui, dans le drame, correspond aux paroles : « Prenez mon corps, prenez mon sang », contient implicitement presque tous les motifs de l'œuvre. Après trois premières notes, qui forment sa caractéristique spéciale (thème de *la cène*), on trouve le rudiment du thème du Gral, puis la *plainte*, le motif habituellement dit « de l'épieu », etc.

travail spécial de raccordement et d'unification.

Ainsi, entre les différents motifs d'une partition de Wagner (les premières œuvres exceptées), il est possible d'établir une continuité, un lien assez apparent pour que l'on puisse passer progressivement des uns aux autres. Les variations d'un thème donné, très nombreuses, sont graduées de telle sorte que ce thème, à force de se modifier, se *change* en un motif distinct de lui à l'origine. En somme, ce n'est là qu'une manière de traduire, par la musique, l'incessante évolution de la pensée ou du sentiment. Mais pour mener à bien cette traduction, pour rendre la marche de la musique adéquate au développement de l'action ou des caractères, il fallait pouvoir résoudre comme en se jouant les plus difficiles problèmes de l'harmonie et du contrepoint, Or, quelque bon musicien que fût Wagner au début de sa carrière de compositeur dramatique, il n'arriva qu'au bout d'un certain temps à la maîtrise parfaite de son art : d'où, l'explication des énormes différences qui existent entre la musique de *Tannhäuser*, par exemple, et celle de la *Tétralogie*.

Pour connaître davantage cette fusion et cette transformation de thèmes déterminés — trouvés isolément et spontanément chacun — on peut étudier, dans *Lohengrin*, les étroites affinités entre le thème du saint Gral, l'harmo-

nie du cygne, le motif de la confiance d'Elsa ; fixer le point de contact de l'invocation suprême d'Elsa (après le second appel du héraut, et du thème de défense prononcé par Lohengrin. On pourra aussi, dans *Rheingold*, constater que le motif du Walhall « sort » du thème de l'anneau, et même, des commentateurs ont prétendu qu'il n'y avait dans telle partition de Wagner qu'une mélodie mère unique — ce qui, à mon sens, est une façon défectueuse de définir la transformation ininterrompue des motifs.

Dans l'*Anneau du Nibelung*, où le symbolisme règne partout, sans préjudice d'un éternel réalisme scénique, il y a des dérivations de motifs primordiaux qui vont se prolongeant d'un bout à l'autre de l'œuvre. *Rheingold* va nous présenter une genèse de thèmes digne d'être suivie de très près.

C'est une mélodie « originelle » (*Ur-melodie*), une « mélodie de la Nature », qui ouvre le prélude de *Rheingold*. Cette mélodie se compose, *essentiellement*, des notes d'un accord parfait majeur, la tonique, la médiante, la dominante. Ces trois notes distinctes sont d'abord données par les cors, dans un certain ordre, *seules*. Puis, lorsque la ligne mélodique se complète et s'anime, des notes de passage viennent lier entre eux ces degrés fondamentaux, qui d'ailleurs restent seuls accentués. La forme *éclatante*

de ce *thème de la nature* sera très rtionnellement le motif proclamé un peu plus tard par la trompette, celui qu'on appelle d'habitude *la Fanfare de l'Or du Rhin*. Cette fanfare est encore formée des mêmes notes, mais groupées suivant une figure différente.

Quand Wolan voudra opposer à l'Or une force neuve, celle du Fer — c'est-à-dire créer les héros qui doivent reconquérir l'Anneau, et libérer le monde de la malédiction — c'est une autre figure mélodique, toujours faite des mêmes notes, et d'ordinaire aussi confiée à la trompette, qui s'associera maintenant à cette idée. Ce motif est surtout connu sous le nom de *thème de l'Epée*, parce que le glaive qu'ont oublié les géants, relevé par le dieu, donné par lui aux héros, est le symbole visible de la puissance nouvelle.

Si à présent l'on écrit la mélodie primitive dans le mode mineur, on aura le thème qui accompagne l'apparition d'*Erda*, et qui, rythmé d'une façon plus saccadée, se transforme dans le thème de la *Götternoth* (le *péril* ou l'*angoisse des dieux*). Si, revenant à la forme majeure du motif, on inverse en quelque sorte sa marche, on voit de suite quelles modifications très simples suffisent pour créer le thème dit du *Crépuscule* et de la *Fin des dieux*. Nous retrouverons les accords parfaits majeur et mineur, brisés, arpégés tour à tour sur un fier mouvement de

galop. dans les deux motifs essentiels de la *Chevauchée :* celui qui est spécial aux Walkyries et à leur fonction guerrière, et la figure, plus simplement descriptive, qui rythme la fantastique cavalcade par l'échevèlement des nuées. Deux des motifs orchestraux qui se développent dans la scène des Nornes, au début de la *Götterdämmerung* [1], dérivent visiblement aussi de la mélodie primitive, et voilà donc une dizaine de thèmes faciles à rattacher à un principe commun. Il est clair que ces dérivations et ces analogies pourraient être encore considérablement étendues.

Est-ce à dire que Wagner se soit posé le problème d'extraire ces diverses mélodies de l'effet musical primitif qui a été signalé plus haut ? Nullement, et, pour le croire, il faudrait bien mal connaître les modes naturels de la production artistique. En examinant avec soin les thèmes déjà cités, on pourrait indiquer, avec des probabilités voisines de la certitude, ceux qui ont été trouvés spontanément, ceux qui résultent de modifications musicales voulues et cherchées, et même dans quel ordre ont dû avoir lieu plusieurs de ces admirables inventions. Il

1. L'un d'eux (celui de la *Göttermacht*) s'est déjà développé nettement au deuxième acte de *Siegfried,* dans la conversation entre Mime et le Voyageur ; l'aboutissement de ce motif nous montre le point de contact entre la *Ur-melodie* et le *thème de l'épieu* (plus généralement *vertragsmotiv*), qui, au premier abord, en parait cependant fort éloigné.

est très croyable que la mélodie du Rhin et le thème de l'Epée, par exemple, ont été trouvés d'une manière tout à fait indépendante, « d'inspiration », pour prendre le langage ordinaire. Etant donné le tempérament réaliste du créateur en Wagner, tempérament auquel vient ensuite s'ajouter un idéalisme philosophique trancendant, on voit une origine toute spontanée à la berçante mélodie du Rhin, comme aussi le sens symbolique qu'elle acquiert, devant figurer la paix et la simplicité primordiale de la nature. C'est, vraisemblablement, à l'idée du geste d'un homme élevant solennellement une épée que la fanfare du glaive doit sa forme particulière.

Le génie musical de Wagner a consisté — à maints égards — dans ces inventions simples et sûres ; son art prodigieux a su travailler plus tard ces éléments, les rapprocher, les modifier souvent, avec une clarté suffisante pour établir entre eux un lien continu, pour les incorporer et les *organiser* en un tout très cohérent, très varié néanmoins.

Sans quitter l'*Anneau du Nibelung*, on pourra constater de pareilles dérivations pour la série complète des thèmes d'amour. Dans les *Maîtres chanteurs*, les exemples abondent[1]. Nulle part peut-être, le développement indéfini d'une mé-

1. Voir l'intéressante brochure de M. Camille Benoît. Paris, Schott, 1885, et le curieux travail de M. P. Bonnier : *le motif or-*

lodie mère n'est plus visible que dans *Tristan*. Quant à *Parsifal*, les auditeurs réfléchis de l'œuvre ont senti à coup sûr quel enchaînement relie les thèmes de tentation, de faute, de remords, de souffrance aux motifs de piété et de salut,

Wagner sait tellement bien isoler les éléments caractéristiques d'un motif, en marquer l'attaque d'une façon si décisive, qu'il lui arrive de le faire reconnaître immédiatement par la simple apparition de deux notes, parfois d'une seule, lorsqu'elle est marquée d'un timbre instrumental pittoresque[1]. En d'autres occasions, il donne au motif des conclusions nouvelles, correspondant, bien entendu, à des idées qui n'avaient pas été énoncées jusque-là. Parfois de simples harmonies jouent le rôle de thèmes conducteurs, sans qu'il y ait là une mélodie proprement dite, extérieure, mais plutôt une base typique pour diverses figures et une origine à des combinaisons très nombreuses; telles : « l'harmonie du Voyageur », dans *Siegfried;* les harmonies du « *Tarnhelm* » et du « philtre », toujours dans la *Tétralogie;* tels l'accord initial qui, dans *Tristan*, exprime le trouble indéfinissable du *désir*, et, par suite, l'idée du breuvage d'amour, et enfin

gane des *Maîtres chanteurs* (*Revue wagnérienne*, 1886), sur lequel je me permets d'ailleurs de faire de grandes réserves.

1. Il y a un passage, au premier acte de la *Walküre*, dans le récit de Sieglinde à Siegmund, où l'idée du « thème du Walhall » est suggérée par un seul accord de *mi majeur*.

l'admirable « harmonie du Songe » dans la partition des *Maîtres chanteurs*.

L'orchestre développe symphoniquement les thèmes ; la mélodie vocale ne saurait donc ressembler à celle de l'ancien opéra. Elle sera très libre de forme, modelée sur le texte poétique, expressive, émotionnelle, déclamée avec autant de netteté et de vigueur que peut l'être le discours dans un drame ordinaire. Tantôt elle expose quelque motif essentiel de l'œuvre ou de la scène présente, tantôt une figure qui en dérive de façon non douteuse ; d'autres fois, un dessin indépendant.

Le caractère principal de cette mélodie est la vérité de l'accent. Déterminée d'avance dans son étendue, et quelquefois dans sa forme, par le texte littéraire du poème (sans répétition de paroles), elle en exprime éloquemment le sens. A mesure que l'on parcourt la série chronologique des drames lyriques de Wagner, on constate que les passages analogues à l'ancien *récitatif* se font de plus en plus rares ; et aussi les morceaux isolés, les *airs* séparables de l'ensemble. Aux voix comme à l'orchestre, le flux mélodique tend à devenir continu, à concorder exactement avec la marche du discours déclamé. La mélodie devient de plus en plus *prosodique*, et cela est d'une importance capitale, encore que beaucoup de musiciens, même bardés de principes,

n'y attachent qu'une médiocre attention[1]. Non seulement les vocalises ont disparu. et avec elles les cris absurdes, les tenues à contresens, tous les ineptes effets vocaux chéris par les compositeurs d'opéras, mais les syllabes accentuées portent sur les notes accentuées, les longues sur des notes longues, les brèves sur des notes brèves ; les mots dominants sont mis en saillie ; l'allure générale des phrases dans le dialogue récité est fidèlement reproduite par le mouvement mélodique général. Chez aucun musicien la prosodie n'est aussi bonne que chez Wagner ; les meilleurs parmi eux sont demeurés très loin de ce degré de vérité et de justesse. Et cette mélodie wagnérinne n'est pas seulement prosodique : elle est encore mimique dans bien des cas, indiquant le geste, le rendant presque obligatoire. Il y a tel passage des *Maîtres Chanteurs*, celui-ci, par exemple : *ein guter Meister*, chanté par Hans Sachs au premier acte, lorsque le jeune Stolzing se donne comme élève de Walther de la Vogelweide, qu'il est impossible de dire sans un significatif hochement de tête...

Il est donc tout à fait inexact de prétendre que Wagner a traité les voix comme des instruments, que sa mélodie vocale, insignifiante

1. C'est dans *Tristan* que cette révolution *prosodique* s'affirme nettement, ce qui ne veut pas dire qu'on ne puisse citer d'excellents passages, à ce point de vue, dans *Tannhäuser* et *Lohengrin*.

et informe, n'ajoute rien à l'effet de l'orchestre, etc., etc. Autant de mots, autant d'erreurs. Un reproche plus sérieux est l'accusation d'extrême difficulté prononcée bien souvent contre les rôles des chanteurs ; ces rôles sont déclarés trop longs, trop complexes, trop fatigants, inexécutables.

Voici tout ce qu'il y a de vrai dans ce reproche : les rôles écrits par Wagner (rôles exécutables, puisqu'on les exécute en de fréquentes occasions et d'une manière fort satisfaisante), sont en effet très difficiles ; ils exigent des acteurs doués d'une grande puissance de voix et qui soient surtout excellents musiciens, tragédiens de première force. Mais ils ne contiennent pas de passages irréalisables, ne violentent pas les ressources des voix normales... Wagner ne brise jamais l'organe de ses chanteurs en des luttes stupides contre d'affreux tapages d'orchestre, pareils à ceux que les auteurs italiens ont coutume d'employer, sans doute pour relever la platitude courante de leur instrumentation.

Ce n'est pas lui qui forcerait son ténor à beugler — c'est le mot juste — un *ut dièze* de poitrine, au milieu d'un furieux ensemble, comme Meyerbeer l'a fait dans *les Huguenots*. Jamais les femmes qu'il met en scène ne poussent de ces cris hideux, sauvages, qui ont l'étrange privilège d'exciter dans nos salles d'opéra des

trépignements d'enthousiasme. Le répertoire habituel des théâtres de musique, spécialement le répertoire meyerbeerien, exige des chanteurs plus d'efforts — et d'efforts inutiles — que les redoutables drames du maître de Bayreuth[1].

Les ennemis de l'art de Wagner ont mené grand bruit au sujet des réminiscences qu'ils ont découvertes dans ses œuvres. A les entendre, Wagner aurait pillé effrontément les ouvrages de ses devanciers; ils en donnent pour preuve, sur douze partitions où la mélodie foisonne à tel point que l'on pourrait tailler sans peine quatre opéras ordinaires dans chacune d'elles, six ou sept réminiscences, coïncidences ou analogies. La figure d'accompagnement qui suit plus d'une fois la mélodie du Rhin; dans *Rheingold*, reproduit une inspiration de Mendelssohn (ouverture de *Mélusine*). Le motif d'introduction, dans la *Symphonie écossaise*, est à très peu près le thème de « l'Annonce de la Mort », dans la *Walküre*. *Parsifal* contient une réminiscence mendelssohnienne... le prélude de la *Walküre* paraît dériver du *Roi des aulnes* de Schubert, et (on a été jusque-là) la marche du *Tannhäuser* rappelle — de bien loin — un

1. La limite normale des voix de ténor, chez Wagner, est le *la* de poitrine au-dessus des lignes (en clef de *sol*). Les notes supérieures n'apparaissent que de façon tout exceptionnelle, plutôt à l'état de cri rapide que de note régulièrement chantée (*Siegfried, Götterdämmerung, Maîtres chanteurs*). Cf. article de M. V. Wilder.

thème célèbre du *Freischütz*. On a rapproché ces faits des réminiscences *voulues* qui proviennent des *lieder* populaires allemands et dont les traces sont visibles dans *Siegfred* et les *Maîtres chanteurs*, et l'on s'est hâté d'en conclure que Wagner manquait d'invention!

Il en manquait!... comme Weber, qui utilisa plusieurs mélodies saxonnes et bohémiennes pour le *Freischütz*, entre autres cette jolie ronde de fiançailles : *Wir winden den Jungfernkranz*, qu'il a insérée textuellement au troisième acte. Notez que le thème de la barcarolle d'*Obéron* se trouve à la fin de l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été*, de Mendelssohn, laquelle est antérieure de quelques années. Peu importe aux singuliers critiques dont il est ici question que Wagner, ayant fait à d'autres musiciens des emprunts, sans doute inconscients, les ait personnalisés, blasonnés au sceau de son génie, en les transformant, en colorant d'harmonies nouvelles, en extrayant de ces motifs embryonnaires des trésors mélodiques insoupçonnés par les premiers auteurs! En revanche, ils feignent d'ignorer la multitude des réminiscences utilisées par de moindres musiciens [1]...

1. L'air *Salut, demeure chaste et pure,* dans le *Faust* de M. Gounod, est tiré d'un passage mélodique de Beethoven (adagio du 5e concerto, en *ut* mineur). Cet emprunt peut très bien être involontaire, et je ne songe aucunement à en faire un crime à M. Gounod. Encore faudrait-il en agir de même pour d'autres musiciens, supérieurs à coup sûr, tels que Wagner ou Berlioz.

Mais il y a, chez Wagner, des réminiscences d'une autre sorte, prises dans ses propres ouvrages et qui méritent d'être signalées, car beaucoup doivent être voulues et semblent jouer un rôle déterminé. Certains motifs d'une partition se retrouvent, plus ou moins altérés, dans une autre. Ces réminiscences musicales (et leurs modèles primitifs) correspondent d'ailleurs à des idées analogues. Il faut cependant reconnaître qu'à l'extrême rigueur on en peut considérer quelques-unes comme de pures formules aimées du compositeur, et dont il fait usage sans arrière-pensée, lorsque l'occasion s'en présente. Mais cela demeure assez improbable, étant donnés l'esprit si puissant de Wagner et l'organisme si complet de ses œuvres. Bref, voici des exemples où la réminiscence me paraît nettement intentionnelle [1].

Au début du deuxième acte de *Tristan*, après les paroles d'Iseult : « Ne connais-tu pas la puissance de l'amour? » un effet mélodique se dessine aux cordes, passe à la voix, revient à l'orchestre, et cette figure fait penser très naturellement au thème d'amour de Siegmund et Sieglinde, dans la *Walkyrie*. On peut faire une remarque analogue pour un groupe de notes dans le *Liebesmotiv* qui vient immédiatement

1. Il y a même un cas où la réminiscence est *formelle*, absolument *isolée* du reste de la symphonie : c'est le retour de deux thèmes de *Tristan*, au 3e acte des *Maîtres chanteurs*.

après. L'analogie est sérieuse entre le motif : *Dem Land, wo Tristan meint*, chanté par Tristan et repris par Iseult à la fin de ce deuxième acte, et le thème de « l'Annonce de la Mort », qui apparaît dans la *Walkyrie*[1]. Ici encore, le sens poétique est intimement le même.

Dans *Parsifal*, tout le monde a été frappé de « l'harmonie du cygne », prise évidemment dans *Lohengrin* et avec la même signification. Il convient de marquer d'autres réminiscences : lorsque Gurnemanz baptise Parsifal, un dessin se meut à l'orchestre, qui accompagnait presque identiquement le récit de Loge dans *Rheingold*. C'est, en effet, une figure instrumentale qui, sous des formes diverses, a toujours le sens d'un motif *élémentaire*. Ainsi, changée en une gamme tumultueuse, elle ruisselle, avec un bruissement de vague, dans le trio des Filles du Rhin : « Rheingold ! Rheingold ! joie et lumière ! » Sa note *caractéristique*, jaillie sur le premier mot de Woglinde, à la première scène de *Rheingold*, palpite dans le frémissement des violons pendant l'éveil de l'Or ; elle revient dans le trille resplendissant qui plane sur la mélodie de l'arc-en-ciel, et plus tard dans le prestigieux *Waldweben*. Ce motif élémentaire monte et descend à l'orchestre, quand Loge dit n'avoir trouvé sur terre, dans l'air et dans les airs,

1. M. Pierre Bonnin est, je crois, le premier à avoir indiqué cette analogie.

nul être qui veuille renoncer à l'amour ; le voici encore, maintenant que s'ouvre la porte de la demeure de Handing, et que le souffle tiède de la nuit vient porter à Siegmund la naissante ivresse du printemps. Elle reparaît, lorsque Siegfried rêve sous le feuillage qu'agitent des brises mystérieuses. Nous ne nous étonnons pas de la retrouver dans *Parsifal*, lorsque le vieil écuyer verse sur le front du bien l'élément qui purifie, l'eau régénératrice du saint baptême.

Enfin, le thème de la Foi, le *Glaubensmotiv* de *Parsifal,* prend son origine probable dans *Tannhäuser;* bien que son harmonie lui soit tout à fait spéciale, il a les mêmes notes mélodiques à son début que l'un des plus beaux passages du chœur chanté par les jeunes pèlerins au troisième acte du *Tannhäuser,* après le miracle de la crosse refleurie. Cette parenté n'a rien non plus qui nous puisse surprendre, bien au contraire : le souvenir des premières œuvres est à sa place dans l'œuvre suprême ; la mélodie nous confirme ce que le texte nous avait fait pressentir.

CHAPITRE VIII

L'HARMONIE DE WAGNER

Ceci n'est point de la technique : étudier le système harmonique de Wagner serait impossible sans de fréquentes citations musicales, et d'ailleurs de telles considérations ne s'adresseraient qu'à un petit nombre de lecteurs. Il ne s'agit donc que de remarques très générales sur l'harmonie, le style polyphonique et l'instrumentation des drames de Richard Wagner.

Les origines musicales de Wagner sont nombreuses, mais trois influences surtout ont été décisives sur son génie, celles de Weber, de Beethoven, de Bach. L'influence de Weber, la plus immédiate, est surtout sensible dans le *Vaisseau-Fantôme*, *Tannhäuser* et *Lohengrin*. Peut-être en subsiste-t-il quelque chose dans *Rheingold*, cette miraculeuse féerie de sons et de couleurs. Beethoven et Bach ont agi plus lentement sur Wagner, mais d'une manière plus profonde, plus durable : je parle spécia-

lement, bien entendu, du Bach de la *Messe en si mineur* et des *Passions*, du Beethoven de la *neuvième symphonie* ou des derniers *quatuors*. Rien ne nous renseigne plus sur la musique de Wagner, disait certain jour un critique de haute valeur, que d'écouter le *quinzième quatuor* ou la *Fantaisie chromatique*... Toute la musique n'est-elle pas en quelque sorte renfermée dans l'œuvre immense de Bach[1]? et Beethoven n'a-t-il pas résumé le possible de l'art musical dans le cycle de ses compositions géantes?

Gluck a sans doute beaucoup influé sur les théories de Wagner, mais peu sur sa musique. D'autres actions sont à mentionner, qu'on ne peut négliger sans erreur, celles de Schubert, de Berlioz, de Mendelssohn même, sans parler de ces grands échos d'inspiration populaire dont il a été question précédemment.

On a reproché à Wagner des hardiesses fréquentes, des innovations que paraissent condamner les règles ordinaires de ce qu'on nomme l'harmonie. Une « fausse relation » cruelle, signalée par les critiques dans la partition du *Vaisseau-Fantôme*, en est l'un des exemples les plus connus, les plus volontiers reproduits. Tel critique désapprouve l'abus des séries de septièmes, la superposition exagérée des disso-

1. Il n'est pas d'innovation harmonique qui ne puisse être retrouvée dans Bach, comme il n'est pas de sublimités expressives que Beethoven n'ait atteintes.

nances, les altérations tellement multipliées que la nature première de l'accord et le sentiment de la tonalité disparaissent. Un autre condamne l'emploi trop renouvelé des modulations enharmoniques, la dureté des pédales à l'aigu et des pédales intérieures, que sais-je encore ! Notez que ces reproches sont toujours formulés à la lecture des partitions, non après l'expérience scénique : car, chose étrange et bien digne d'être méditée, la mise en valeur des sonorités et des timbres est si pondérée, l'association des effets aux émotions si parfaite, que tout devient naturel au théâtre, et que les prétendues « horreurs harmoniques » ne blessent les oreilles de personne.

Une autre raison devrait rendre les scoliastes plus réservés dans leurs sentences : Wagner — et beaucoup d'entre eux l'ont dû reconnaître — possède à merveille tous les secrets de son art. Il écrit avec une incomparable aisance, et ses réalisations les plus audacieuses, traitées du reste de façon magistrale, contrastent avec des pages irréprochablement régulières de style et de facture. Toutes les formes de la musique se succèdent dans ses ouvrages, depuis le contrepoint rigoureux de l'école jusqu'au libre entre-croisement des plus diverses mélodies.

C'est qu'une règle domine toutes les autres : dans une œuvre musicale poétique, destinée à vivre sur la scène, à peindre les passions et les

souffrances du cœur de l'homme, les considérations de correction et d'élégance techniques s'effacent devant l'obligation où se trouve l'artiste de rendre l'accent vrai de la douleur ou de la joie. Les formules les plus adroitement conçues craquent, se brisent aux emportements souverains de l'art dramatique. La liberté du poète musicien est entière, et l'effet qu'il obtient justifie ou condamne seul les moyens qu'il a employés.

« Tout est bon, ou tout est mauvais — suivant l'usage ! » s'écriait hardiment notre grand Berlioz. Cet aphorisme correspond si bien à la pensée de Wagner, que l'auteur de *Tristan* n'a jamais voulu condescendre à disputer sur la partie spécialement musicale de ses propres œuvres. Permettre ou interdire telle ou telle succession d'accords, telle marche de basse ou telle modulation, lui paraissait indigne d'un esprit vraiment artistique, et pour rien au monde il n'eût voulu ramener le débat à une question de « grammaire musicale [1] ».

Est-ce à dire que ce qu'on nomme la correction de l'écriture soit inutile à qui veut faire de la musique de scène ? Nullement. Il n'est point mauvais, ce me semble, qu'une symphonie dra-

1. Wagner a pu prendre cette attitude en Allemagne, où l'éducation musicale technique est plus avancée qu'en France, au moins parmi les écrivains faisant profession de critiques. Il n'en pouvait être de même chez nous, où les plus pédants sont précisément les plus ignares.

matique ait sa valeur musicale propre, et, de plus, pour qui sait à fond son métier de compositeur, tout — ou presque tout — peut être fait correctement... A ce propos, expliquons-nous, puisque l'occasion s'en trouve, sur cette question si controversée des *règles d'harmonie*.

Il n'est rien d'absurde au monde comme un cours d'harmonie, si ce n'est un traité de contrepoint. Les choses les plus simples y sont présentées d'une manière à peu près incompréhensible, dans un ordre déplorable, et surtout sans la moindre trace d'esprit scientifique. En vain l'acoustique a progressé, en vain Helmholtz a examiné la génération indéfinie des dissonances, les auteurs de traités en sont restés à prétendre qu'il y a des accords permis et des accords défendus, comme à l'époque où l'on appelait le « triton » *diabolus in musica*. Aucun d'eux ne se préoccupe de grouper les *règles*, si inutilement et si faussement complexes, autour de quelques faits bien simples, de quelques principes très évidents. C'est à peine s'ils commencent à dire que le sentiment de la tonalité justifie la proscription des quintes consécutives, sauf — lorsque précisément le ton change... Si vous remarquez ce fait que l'oreille, dans un ensemble de parties, doit pouvoir discerner à tout instant chacune d'elles, et la suivre sans la confondre avec une autre, vous comprendrez vite pourquoi le mouvement

contraire est plus riche et plus commode que le mouvement semblable, pourquoi l'on s'abstient d'unissons et de croisements, pourquoi il est sage d'éviter, dans la marche de deux parties, un parallélisme et un synchronisme trop continus, pourquoi les octaves (par mouvement semblable) doivent être rejetées, la différence des sons s'effaçant tout à coup pour l'oreille. Ajoutez ceci, que, de plusieurs parties d'égale puissance, la plus élevée domine et s'entend davantage, et que de toutes les autres la plus grave, la basse, est généralement celle qui se distingue le mieux : vous comprendrez aussitôt pourquoi les règles sus-indiquées n'ont rien d'absolu, pourquoi des successions peuvent exister dans les parties intermédiaires qui seraient choquantes entre les parties extrêmes. En d'autres termes, les règles ne sont que des moyens *pratiques* d'éviter, en harmonie, des formes *habituellement* désagréables et engendrant presque toujours une ambiguïté, une incertitude pour l'esprit de l'auditeur. Il n'est pas de circonstance qui ne puisse amener un musicien à les élargir, à en modifier l'application : émotions à suggérer, sensations à produire, trouble, surprise, effets pittoresques... le timbre même des instruments employés peut rendre inutiles certains détails des règles, évidemment formulés pour la clarté de la marche harmonique.

Dans ce sens, l'on peut dire que Wagner écrit avec une correction rigoureuse, et que s'il paraît quelquefois mépriser la lettre des règles, il n'en viole du moins jamais l'esprit. Telle est l'exacte vérité. Il importe donc peu de chercher à l'excuser ingénieusement de ses audaces, d'anticiper sur des appoggiatures, de combiner des notes altérées à des notes étrangères, ou d'imaginer de triples pédales intérieures pour expliquer certaines superpositions d'accords. Tous ces effets se justifient musicalement, sans qu'il soit besoin d'aussi vaines subtilités ; bien plus, ils se justifient poétiquement et dramatiquement, et cela, à la rigueur, pourrait dispenser de toute autre raison.

Avec une maîtrise extrême, une habileté de main que nul ne peut sérieusement contester, Wagner a porté la musique dramatique à un merveilleux degré d'expression. Élargissant de plus en plus les méthodes de développement, il est arrivé à supprimer ce qui pouvait restreindre la liberté de l'artiste : d'unitonale qu'elle était, — c'est-à-dire dominée, dans une période suffisamment étendue, par l'affirmation d'une tonalité déterminée et des tons relatifs — la musique est devenue « omnitonale ». Le flux des gammes et des modes est continu dans cette symphonie nouvelle : c'est la plasticité absolue, l'aptitude aux mouvements dynamiques les plus divers. Les modulations redoublent de

fréquence, s'enchaînent si étroitement que la résolution de l'une devient la préparation de l'autre; un accord peut se lire de deux, de trois façons différentes; l'enharmonie transforme à l'infini les pouvoirs attractifs des sons. La vie elle-même, la vie avec ses impressions fugaces, le conflit des idées soudaines et la mobilité des sentiments, animera désormais l'orchestre du drame lyrique[1].

A mesure que l'on avance dans la série des œuvres de Wagner, le style instrumental s'y fait de plus en plus polyphonique : les accompagnements proprement dits sont rares, et les dessins d'orchestre tendent à prendre la valeur de véritables mélodies. Les plus beaux effets d'harmonie viennent de la rencontre des motifs; la science et l'habileté de Wagner excellent à ces combinaisons admirables. Grâce aux ressources du contrepoint, Wagner donne un intérêt vrai, une indépendance réelle à ses moindres figures; autour du thème principal, les contre-sujets se développent, toujours distincts, toujours expressifs. Parfois des thèmes se croisent, s'entrelacent : l'incantation du Feu, dans la *Walküre*, nous montre le *motif de la flamme* enveloppant celui du *Sommeil de Brunhilde*,

1. L'étude de l'harmonie dans les partitions de Wagner, à partir de *Tristan et Iseult*, en apprendra dix fois plus, sur ce chapitre, que les meilleures explications théoriques. Le deuxième acte de *Parsifal* me semble devoir être pris comme exemple parfait de ce nouveau style de symphonie dramatique.

au-dessus de la *fanfare de Siegfried*; dans les *Maîtres chanteurs*, le *motif des maîtres* se combine, à tout moment, avec les mélodies les plus diverses, comme pendant le discours de Sachs... l'ouverture est une merveille à ce point de vue et à d'autres... Les imitations, dérivations, répétitions d'un même thème, se mêlent entre elles et à d'autres motifs dans les changements à vue de *Parsifal*, et la fin de la *Götterdämmerung* peut sembler, à bien des égards, le dernier mot du génie en pareille matière.

Pour ce qui est de l'instrumentation wagnérienne, disons seulement qu'elle est très colorée, très riche, mais parfaitement pondérée, capable d'exquises douceurs comme de puissants éclats [1]. Chaque instrument y est une voix indépendante, moins exclusivement personnalisée peut-être que dans quelques œuvres de Berlioz, mais presque toujours douée néanmoins d'une certaine importance caractéristique. Dans la *Tétralogie* et dans *Parsifal*, le cor avec sourdine a généralement un rôle ironique dans le *forte*, mystérieux dans le *piano* (voir l'étrange motif du *Tarnhelm*). Le caractère féminin des clarinettes est un des éléments typiques de Kundry. Le trombone-contrebasse est d'ordinaire relatif à Wotan, le tuba-contrebasse à Fafner et à toutes les monstruosités redoutables qui s'agi-

1. Cf. Gevaërt : *Traité d'instrumentation moderne*. — Henri Lavoix : *Histoire de l'instrumentation*.

tent dans les ténèbres. Le groupe entier des *tuben* a d'ailleurs un emploi caractéristique : leurs sonorités sont toujours associées aux idées de conventions, de domination, de force imposée, gloire matérielle, puissance, ou désir de la puissance avec les fatalités qu'il entraîne. La première fois qu'on entend les *tuben*, c'est au moment où l'une des Filles du Rhin annonce l'oracle du *renoncement à l'amour*, condition nécessaire pour acquérir l'or et régner par lui sur le monde. Ils retentissent pour le Walhall, pour les dieux, pour Handing.

Il convient d'ajouter que dans l'orchestre wagnérien les instruments sont réunis en familles, de façon à réaliser, au besoin, des harmonies complètes, homogènes, groupe par groupe : ainsi le nombre des cors est doublé ; les tubas forment un quatuor, sans préjudice d'un autre instrument analogue à l'extrême grave ; trois trompettes sonneront au-dessus d'une trompette basse[1]. Il y aura trois grandes flûtes, trois clarinettes, auxquelles s'adjoindra

1. Les spécialistes feront encore bien d'autres remarques, car la technique instrumentale doit beaucoup à Wagner : l'usage mélodique des cuivres, rendu facile par l'emploi des pistons, lequel point à grande importance ; la division des cordes poussée très loin (violons en quatre parties, quintette de violoncelles, et le quatuor entier divisé en un très grand nombre de parties, comme dans *Rheingold*), etc., etc. ; autant de questions à étudier. Dans tous ces procédés de Wagner, l'usage de la trompette basse est le seul point sur lequel on ait pu élever des critiques bien fondées.

une clarinette basse. Parfois un contrebasson paraîtra dans l'orchestre; les régions graves des contrebasses pourront s'étendre par l'adoption d'instruments à cinq cordes au lieu de quatre. Ce qui est par-dessus tout digne d'admiration, c'est le parti que Wagner tire de ce grand déploiement de forces orchestrales; il sait ce que l'on en peut attendre et n'en déchaîne les tonnerres qu'à bon escient. Mais chaque sonorité est à sa place, chaque timbre a son rôle et sa portée. Le roulement voilé des timbales après le thème de la Cène, dans le prélude de *Parsifal*, suffit à montrer qu'un artiste comme Wagner, par les moyens les plus simples, arrive aux effets les plus grands.

CHAPITRE IX

DES FÉES AU VAISSEAU-FANTÔME

Les premiers ouvrages de Wagner ne laissent guère pressentir les chefs-d'œuvre qu'il devait écrire un jour. En négligeant les productions purement musicales du futur auteur de la *Tétralogie*, on trouve d'abord un opéra intitulé : *les Fées* ; cet opéra romantique était imité de Weber, mais fort inférieur naturellement à ceux de l'illustre compositeur ; son poème, inspiré d'une nouvelle de Gozzi, offre pourtant ceci de curieux, qu'il renferme l'idée mère de *Lohengrin*[1].

Aux *Fées* succède *Défense d'aimer* (*Das Liebesverbot*), connue aussi sous le titre de *la Novice de Palerme*, et imitée de la pièce de Shakespeare,

1. Cf. *Richard Wagner : Esquisse autobiographique* (dans les *Gesammelte Schriften*). — *Souvenirs de Richard Wagner*, par Camille Benoît. — *Richard Wagner d'après lui-même*, par George Noufflard. — *Richard Wagner*, par Adolphe Jullien (Paris, J. Rouam, 1886). Il est à remarquer que, dès les *Fées*, Wagner compose lui-même les textes littéraires de ses ouvrages.

Measure for measure. Il est difficile d'imaginer un imbroglio pareil à l'intrigue de *Défense d'aimer :* autant Wagner, par la suite, marchera vers la simplicité du drame, l'unité de la pensée, le développement logique des caractères et des situations, autant il se complaît ici à multiplier les épisodes, les incidents, les quiproquos; tout se passe en allées et venues, en fausses nouvelles, lettres, déguisements, enlèvements. Une seule qualité est à noter dans ce poème, la verve, la franchise d'un tempérament très jeune, très ardent. Quant à la musique, une mélodie en a été reprise plus tard par Wagner, et utilisée dans le *Tannhäuser :* c'est celle du pardon des pèlerins, qui paraît à la fin du prélude du troisième acte, et pendant le récit du voyage à Rome.

Rienzi est un drame historique, conçu dans la forme habituelle des opéras meyerbeeriens. Certes, la musique s'est colorée, et le poème, plus humain, a pris une suffisante ampleur. Mais la préoccupation de l'effet, le désir constant de la pompe scénique, l'absence d'une idée esthétique et d'une profonde émotion intime, sont les défauts irremédiables de cette œuvre. La partition est intéressante, large souvent, mais parfois très bruyante, très vulgaire. L'ouverture, si fréquemment exécutée dans les concerts symphoniques de Paris, résume assez bien les qualités et aussi les énormes défauts

de l'ouvrage : son début, très solennel, d'un beau dessin mélodique, aboutit à un immense tapage instrumental, où l'éclat de l'orchestration dégénère facilement en triviale brutalité. Pourtant, par endroit, certains effets nous apparaissent, qui font pressentir les futures audaces de Wagner. En définitive, malgré un certain nombre d'heureuses inspirations, malgré mainte page dont pourrait s'enorgueillir un musicien de second ou de troisième ordre, *Rienzi* demeure un opéra ordinaire, qui n'est pas très sensiblement supérieur à ceux qui forment le répertoire courant de nos théâtres lyriques[1].

Après *Rienzi*, Wagner entre dans une voie neuve. Il modifie la nature de ses sujets, et surtout le système dramatique. La mélodie devient plus libre, plus exacte aussi d'expression. En même temps que l'orchestre s'enrichit d'effets pittoresques, des thèmes s'accusent, des *leitmotive* naissent et se développent, d'une manière parfois symphonique. La grande idée de l'amour libérateur, de cette héroïque pitié qui animera désormais tous les drames de Wagner, est pleinement affirmée dans *le Vaisseau-Fantôme*.

Cette œuvre marque donc une étape décisive ; elle contient du reste de superbes passages, et le coloris légendaire du poème se retrouve

1. La musique cependant en est meilleure, et les contresens poétiques y sont infiniment moins nombreux. Cf. *Richard Wagner*, par Ad. Jullien, et *Richard Wagner*, par Mme Juditte Gautier.

aussi dans la musique. L'ouverture, à ce dernier point de vue, écrase la partition, car c'est un prologue absolument splendide à un drame très inégal. Bâtie sur deux thèmes essentiels, la sonnerie lugubre qui caractérise l'Errant maudit de la mer et le céleste motif de rédemption, développé plus tard dans la poétique ballade de Senta. L'élément descriptif y surabonde, traité d'ailleurs d'une façon générale romantique. Une disproportion analogue entre la valeur musicale de l'ouverture et le niveau moyen de l'ouvrage reparaîtra dans *Tannhäuser*, quoique moins considérable pourtant.

Le sujet du *Vaisseau-Fantôme* est emprunté à la légende populaire du Hollandais maudit, et au récit qu'Henri Heine a écrit sur ce thème. Le Hollandais ne peut être relevé de la malédiction que par le dévouement de la femme qui consentira à le suivre ; dans le drame de Wagner, Senta, fille de Daland, aime à l'avance le Maudit, en vertu d'une sorte de pressentiment peu facile à expliquer. Elle demeure indifférente à la tendresse du jeune chasseur Erik, et, dès qu'elle a vu le Hollandais, qui vient d'aborder près de la demeure de son père, reconnaît en lui l'homme dont elle avait longuement rêvé le salut. Elle veut le suivre, être à lui ; rien ne l'arrête, ni supplications, ni larmes. A la scène dernière, tandis que la tempête gronde, brise les lames furieuses aux récifs de la côte, et que

le vaisseau damné lève l'ancre, appareillant avec fracas, Senta s'arrache des bras de Daland et d'Erik. Elle gravit en courant un rocher qui domine les vagues, et s'élance dans la mer pour rejoindre le Maudit. Le navire s'engouffre, dévoré soudain par l'abîme ; mais, dans le ciel sillonné de foudre, rayonne une clarté surnaturelle : Senta et le Hollandais s'élèvent, transfigurés, vers les béatitudes glorieuses[1].

Le rôle de Daland est inacceptable, tel que Wagner l'a présenté ; celui d'Erik, un peu vague, ne saurait intéresser que s'il est confié à un acteur très intelligent et très personnel. Le Hollandais, au contraire, est d'un vigoureux dessin, d'une saisissante allure, et Senta, la première en date de ces grandes dévouées qu'imagina Wagner, est une création profondément touchante. Grâce à elle surtout, *le Vaisseau-Fantôme* ne sombrera pas dans l'oubli.

Dès maintenant le poète a fait la preuve de son génie. Le musicien n'a pas encore sans doute l'absolue conscience de sa mission et l'entière possession de son art, mais la période des tâtonnements est close, Wagner est libre : l'œuvre nouvelle grandit dans sa pensée et dans son cœur.

1. Cf. Catulle Mendès : *Richard Wagner*, 1 vol., Charpentier, 1886. — Ad. Jullien : *Richard Wagner*, — le livre très complet de MM. Albert Soubies et Malherbe, *l'OEuvre dramatique de Wagner* (Paris, Fichbacher, 1886), et l'ouvrage de Mme J. Gautier.

CHAPITRE X

QUELQUES REMARQUES SUR TANNHÆUSER

Un cantique s'élève de l'orchestre, lent et grave ; c'est, au crépuscule, un chœur de pèlerins ; à la paisible affirmation de foi succèdent des sentiments de componction, après lesquels le premier thème revient, élargi, solennisé par la voix puissante des cuivres, sur l'agitation exultante des violons. Mais bientôt les pèlerins s'éloignent ; ils s'effacent dans la nuit plus obscure, leurs voix se perdent, éteintes par la distance. Soudain, un fiévreux dessin des altos traverse la résonance assourdie du choral qui s'en va. De troublantes apparitions surgissent dans les ténèbres : une orgie fantastique commence, faisant tourbillonner les rondes lascives des nymphes et des bacchantes. Éblouissante, Vénus, la reine de volupté, resplendit à nos regards. Mais le chevalier Tannhæuser se dresse tout à coup au seuil de la montagne entr'ouverte ; à sa strophe enthousiaste, répond la pa-

role même de Vénus, alanguie de séductions et de caresses. Et l'ivresse des uns atteint son paroxysme ; une frénésie infernale secoue l'orchestre ; des voix sifflantes, des cris aigus, des râles exaspérés, planent sur des rugissements de sonorités qui s'écroulent, et cela dure ainsi, jusqu'à ce qu'une pâle blancheur d'aurore s'éveille aux confins des ténèbres... alors de lointains accents se font entendre, progressent lentement à travers la décroissance des voluptueux délires : c'est le chant des pèlerins qui se rapproche, s'impose peu à peu aux bruits éperdus de la nuit. Les motifs charnels se refusent vainement à son irrésistible puissance. Il vient, il grandit, il entraîne toutes les voix égarées. Il éclate enfin, tonnant, triomphal comme un dogme : ses notes ont l'autorité d'un *credo*. Soumis et transformés, les cris du Vénusberg accompagnent maintenant la royauté de sa marche. Purifiés, ils disent la joie du monde, l'allégresse de la chair rachetée. Et, dans la gloire de l'aube, enlacés au cantique de la foi, ils chantent la réconciliation de la nature et de Dieu.

Cette extraordinaire ouverture porte en elle tout le drame de *Tannhäuser*, résumé par l'opposition de deux principes contraires, Vénus et Dieu, les sens et l'esprit. Élisabeth, la chaste princesse, sera sur la scène, en quelque sorte, la déléguée de la puissance et de l'amour di-

vins. La réconciliation qui termine l'ouverture correspond, dans le drame, au pardon final de Tannhæuser[1].

Ce drame, l'un des plus spontanés qu'ait réalisés Wagner, a donc une immense signification symbolique. Mais l'humanité y frémit avec une intensité singulière, à un bien autre degré que dans *Lohengrin*, par exemple. Admirable poème, inépuisable sujet, où se trouvent, en germe, la plupart des grandes conceptions wagnériennes.

Élisabeth, la douce rédemptrice, se sacrifie pour le salut de Tannhæuser. On sait quel rôle joue cette idée dans le théâtre entier de Wagner... Élisabeth en est une des plus touchantes personnifications. Plus vraiment humaine que Senta, elle se dévoue moins héroïquement sans doute, mais pour des raisons plus claires, plus émouvantes dans leur simplicité. Il nous est impossible d'évoquer l'image de la vierge, auguste et naïve tout ensemble comme ces belles saintes de vitrail que tracèrent autrefois des mains croyantes, sans éprouver l'attirance de cette pureté presque angélique. Notre regard aime à voir sourire Élisabeth, parée de son étroite robe blanche, un manteau de velours

1. Les sources d'où Wagner a tiré ce drame musical sont la légende populaire du chevalier Tannhæuser, dont existent plusieurs récits, et le célèbre poème allemand *la Guerre des chanteurs à la Wartbourg* (*Der Sängerkrieg*).

bleu flottant à ses épaules, une mince ligne d'or pressant ses cheveux blonds, lorsqu'elle attend Tannhæuser dans la grande salle de la Wartbourg[1]... Mais voici le début du troisième acte; la rougeur du couchant empourpre de reflets la crête des montagnes, et les pèlerins reviennent de Rome, chantant le cantique d'action de grâces. Ils passent sur la route : « Le Seigneur est clément... Alleluia! Alleluia pour l'éternité! » Anxieuse, Élisabeth scrute des yeux leur cortège... Tannhæuser n'est pas avec eux; Tannhæuser n'a pas été pardonné!

C'est alors que la prière suprême s'exhale des lèvres d'Élisabeth; quand ce dernier vœu a été prononcé, la vierge prosternée se relève. Elle reprend le sentier de la Wartbourg, tandis que la nuit descend peu à peu sur la vallée. Inexprimable mélancolie, où nous entrevoyons cependant les certitudes apaisées de la foi, consolantes, éternelles, comme cette étoile du soir dont le blanc rayon frissonne, au lointain des cieux, dans le vague de l'azur sombre. Nous nous prenons à désirer nous en aller de la terre, pour vivre en la patrie meilleure; et notre renoncement aux espoirs d'ici-bas se fait doux et calme, pareil à celui de Wolfram d'Eschenbach, le chantre des chastes amours. Ce Wol-

1. Voir la belle analyse de *Tannhäuser* par Fr. Liszt, dans sa brochure : *Tannhäuser* et *Lohengrin*, publiée en français à Leipzig (1851).

fram, si grand dans son abnégation, si beau dans le silence de sa fidélité, n'est-il pas le prototype du Renonceur admirable qui devra s'appeler Parsifal?

Mais c'est au personnage de Tannhæuser qu'il faut plus spécialement nous arrêter. Tannhæuser fait penser à Faust. Cependant ce n'est pas le pourquoi des choses qui l'obsède; il n'est point torturé par cette soif de la connaissance, ce désir d'activité gigantesque qui fait l'originalité toute-puissante du Faust de Gœthe. C'est au bonheur qu'il aspire, à une plénitude que la réalité ne lui accorde point. Jamais il ne s'interroge, jamais il ne se donne l'amère joie de philosopher sur le néant de la destinée humaine. Tour à tour dévoré d'orgueil, brûlé de convoitises, écrasé de repentir, il se livre tout entier à chacune de ses impressions. Ame de poète, cœur démesuré que rien ne peut assouvir, il voudrait embrasser l'univers, régner par l'esprit, posséder toutes les jouissances de la chair. Un jour, il s'évade d'un monde qu'il méprise, et se jette aux bras de Vénus, dans la folie des infernales délices. Son amour dompte la jalouse déesse; il vit la damnable existence, savoure toutes les ivresses, et brusquement se révolte. Un regret l'a mordu au cœur : le souvenir des fraîches matinées d'avril, des sonneries de cloches éveillées aux églises, des chants d'oiseaux dans les feuillages emperlés de rosée.

Il invoque Marie, le Vénusberg disparaît; le voici à genoux dans le val au pied de la Wartbourg, et se frappant la poitrine, car un cantique de pèlerins apporte à son oreille des accents de pénitence et de foi.

Au commencement du deuxième acte, il s'abandonne avec bonheur au virginal amour d'Élisabeth; mais le concours a lieu : en présence de ses rivaux, le poète redouté tressaille d'orgueil, et, comme il n'a pas expié sa faute, le charme fatal du Vénusberg s'insinue dans son âme. Irrité par la lutte, il oublie Élisabeth; ressaisi par la volupté, il entonne impétueusement la louange de Vénus. Mais, au cri d'Élisabeth, à la vue de cette jeune fille qui se jette devant lui, le couvre de sa poitrine contre les épées hautes, et pour lui demande grâce et pardon, il comprend l'horreur profonde de son crime; il s'élance vers la pénitence, vers les humiliations, vers le châtiment volontaire de ses sens : « A Rome! à Rome! » Et, à l'heure même, il part.

Tout le monde connaît le récit du pèlerinage, l'une des plus poignantes mélopées que Wagner ait écrites; brisés d'émotion, nous écoutons le coupable dire la rigueur de sa mortification, conter quelles dures souffrances il s'était joyeusement imposées! Le pardon n'est pas venu : une parole de condamnation a retenti sur sa tête... tout est fini maintenant... eh

bien! que l'enfer reçoive le pénitent repoussé! Avec toute la frénésie de sa douleur, Tannhæuser invoque Vénus : des apparitions s'ébauchent dans l'ombre pleine d'épouvantes; la montagne s'ouvre, la déesse semble approcher, souriante, les bras ouverts... Tannhæuser lutte avec Wolfram, qui vainement le veut retenir. Une seconde encore, et la damnation est consommée...

« Élisabeth! » s'écrie Wolfram.

Tannhaüser s'est arrêté, comme frappé de la foudre. Les visions s'effacent, Vénus disparaît; l'horizon blanchit aux premières clartés de l'aurore. Mais des cierges brillent dans la vallée, le cortège funèbre d'Élisabeth s'avance, des voix chantent la sainte, enfin délivrée des terrestres douleurs : « Bienheureuse la vierge! bienheureux le pécheur pour qui elle a pleuré! »

Ah! cette fois encore, Tannhæuser n'hésite point; la contrition l'a terrassé; défaillant, il se traîne près du cercueil ouvert :

« Sainte Élisabeth, priez pour moi. »

Il meurt. Et voici que de jeunes pèlerins arrivent en foule, portant la crosse de leur évêque toute couverte de fleurs blanches. Ils chantent; ce cantique de l'Innocence célèbre les merveilles de la grâce divine, empreint de cette joie dont tressaille le ciel entier pour le salut d'un seul pécheur : « Le Seigneur a fait de grandes choses! il a fait refleurir le bois mort, il a pardonné au coupable... Dieu est

plus haut que l'univers entier, et sa miséricorde n'est pas une dérision. »

Oh! je le sais, *Tannhäuser* a des imperfections nombreuses... la forme musicale n'est pas au niveau de la conception poétique, et reste, presque partout, inférieure comme facture au style général de *Lohengrin*. Mais pourtant de telles œuvres ne peuvent vieillir : elles touchent par trop de points au problème de notre destinée.

Si l'on veut bien me le permettre, j'ajouterai même que *Tannhäuser*, ce drame où le moyen âge est si miraculeusement ressuscité, est moderne à bien des points de vue. Dans notre siècle, plus encore peut-être qu'aux époques antérieures, beaucoup d'hommes prouvent des sentiments pareils à quelques-uns de ceux qui y sont exprimés avec tant d'éloquence. Plus d'un parmi nous ressemble étrangement au chevalier Tannhæuser. Fatigués des servitudes lâches de la vie, des négations faciles et des voluptés stupides, nous avons par moments des révoltes : le goût de la croyance monte à nos lèvres lasses, nous ressentons un désir vers les affirmations oubliées, vers la fière liberté des âmes innocentes, vers la patrie chrétienne, suivant la forte expression de Wagner. L'angoisse de l'Inconnaissable nous prend à la gorge, et cette souffrance est parfois si aiguë que la foi renaît en certaines âmes du scepticisme même.

Qui n'a répété, aux heures d'extrême affliction, l'appel désespéré de l'*enfant du siècle*.

Si quelqu'un nous entend, qu'il nous prenne en pitié!

Ce cri, je le retrouve chez tous les poètes contemporains, de Baudelaire à Rollinat : tous ont jeté un sanglot de détresse, pris naïvement l'infini à témoin de leur ignorance et de leur surhumaine douleur. Tel esprit, longtemps dégagé des cultes et des dogmes, éprouve, à l'instant de la mort, le besoin de s'endormir dans le bercement de la foi première et de s'abandonner, pour ainsi dire, à quelque grande clémence inconnue. Aussi l'émouvante conclusion de *Tannhäuser* parle fortement aux âmes modernes. Nous comprenons cette belle personnification de nos désirs incessés, cette haute nature qui se livre à l'entraînement de ses impressions, sans trouble ni recul. Elle se rue aux joies de la chair, et soudain s'en arrache, et s'abîme dans une contrition frénétique. C'est le tout qu'il lui faut : elle ne saurait se contenter à moins. Un instant, l'on peut croire Tannhæuser perdu ; mais une vierge a prié : sa prière a vaincu l'enfer. L'âme douloureuse du pécheur s'exhale en une parole d'humble foi, un acte de repentir dernier. Délivrée de la nuit, elle monte dans la paix de l'aurore... « Dieu vit, plus haut que tous les mondes, et sa miséricorde n'est pas une dérision. »

CHAPITRE XI

LOHENGRIN

Wagner a lui-même expliqué dans quelles circonstances, après avoir créé Tannhæuser et Élisabeth, il conçut, d'une manière à peu près antithétique, les personnages de Lohengrin et d'Elsa. Les deux œuvres se complètent et se commentent ainsi l'une l'autre. Comme pour *Tannhäuser*, le musicien-poète s'inspira des légendes imaginées au moyen âge : le mariage du chevalier au Cygne avec Else de Brabant était un thème semi-historique, souvent chanté par les vieux auteurs, mais offrant ceci de particulier qu'il se pouvait rattacher aux plus anciens mythes celtes, à l'immense cycle du Saint-Gral[1]. Lohengrin est, en effet, l'un des fils de Parsifal, roi du Gral, successeur d'Amfortas

1. Le poème allemand de *Lohengrin*, dont l'auteur est inconnu, a dû être une imitation de poèmes français sur des sujets analogues. Cf., pour études sur *Lohengrin*, l'introduction écrite par Goerres pour l'édition faite à Heidelberg (édition Gloecke, 1813).

le roi coupable, selon la version de Wolfram d'Eschenbach, le célèbre *minnesinger* allemand. Notons ici que Wolfram, dans son *Parsifal*, s'est inspiré d'un certain « Kiot le Provençal » (Guyot de Provins?) et de Chrestien de Troyes, comme il avait délayé, en son *Willehalm*, les principaux éléments du cycle de Guillaume d'Orange, et spécialement la geste célèbre intitulée *Aliscans*.

Cette conception prodigieuse du *Gral*, de Montsalvat, de la sainte chevalerie, Wagner s'y devait arrêter avec prédilection. Plus tard, dans l'œuvre dernière de sa vie, il y revint, et prit ce rêve des siècles croyants pour l'exemple visible de l'existence humaine régénérée, affranchie de tous désirs coupables. Dans *Lohengrin*, les merveilles du Gral ne sont point vues directement; décrites par le prélude, rappelées plusieurs fois au cours du drame par l'orchestre, dites enfin par Lohengrin lui-même, elles n'ont de manifestations sensibles, matérielles, que deux venues du cygne et l'apparition, très brève, de la colombe. Encore est-ce là, au point de vue scénique, la partie faible de l'œuvre. Les éléments surnaturels sont présentés d'une façon trop naïve, trop pareille à la magie des contes de fées... Mais l'idée reste sauve de ces maladresses; le rayonnement du Gral plane sans interruption au-dessus des événements et des hommes : tel un mystique fond de tableau, un

ciel d'or aperçu, plus loin, plus haut que le paysage terrestre, éclairant toute chose d'une lumière quasi divine, et laissant dans nos âmes éblouies comme un reflet des éternelles splendeurs.

Le sujet de *Lohengrin*, très simple, a été si souvent raconté qu'il me suffira d'y consacrer quelques lignes. Elsa, princesse de Brabant, est accusée par le comte Frédéric de Telramund d'avoir tué son jeune frère, légitime héritier du trône; en cela, Frédéric suit les conseils perfides de sa femme Ortrude, créature ténébreuse, qui rêve de régner avec lui sur le duché et de rétablir le culte des anciens dieux auxquels elle est demeurée fidèle. Henri l'Oiseleur, roi de Germanie, suzerain de Brabant, tient cour plénière au bord de l'Escaut; c'est là qu'il entend la plainte de Frédéric et procède au Jugement de Dieu. Personne ne s'offre pour être le champion d'Elsa; déjà elle semble perdue, quand, sur le dernier cri de sa prière, un chevalier paraît, au lointain du fleuve, dans une nacelle que conduit un cygne merveilleux. C'est Lohengrin... Il prend terre, proclame Elsa innocente et s'offre à soutenir sa cause. Seulement, avant de tirer l'épée, il demande à la jeune fille si elle consentira à l'épouser, et alors lui impose cette condition : « Jamais tu ne me demanderas qui je suis, ni d'où je viens. » Elsa promet sans hésiter; le champ clos est ouvert, les glaives bril-

lent au soleil. Lohengrin blesse Frédéric, le désarme, mais généreusement lui fait grâce.

Les noces d'Elsa ont lieu. Par malheur, la jeune épousée a prêté l'oreille aux paroles troubles d'Ortrude, qui a feint le repentir pour arriver à se faire écouter : « N'es-tu pas inquiète? disait la tentatrice; tu ne sais ni le nom ni l'origine de celui que tu aimes. S'il ne veut les révéler à aucun prix, c'est sans doute que son passé a de sombres mystères. Peut-être nous a-t-il tous abusés par un charme! » Elsa repousse les insinuations d'Ortrude, mais le doute s'est glissé néanmoins dans son cœur.

Le soir des noces, Lohengrin et Elsa se trouvent seuls tous les deux dans la chambre nuptiale. Leur tendre causerie commence, de douces confidences sont échangées, jusqu'à ce qu'Elsa laisse paraître l'intime inquiétude qui la possède. Son époux l'exhorte à la confiance, en des paroles caressantes, empreintes du plus ardent amour. Mais le soupçon mortel fait son œuvre : de plus en plus tourmentée, Elsa n'écoute pas Lohengrin... ni le grave rappel de sa promesse passée, ni les supplications émues ne retiennent sur ses lèvres la question fatale : « Qui es-tu? d'où viens-tu? Dis-moi ton nom! » En ce moment, la porte s'ouvre; Frédéric entre, armé, espérant surprendre Lohengrin; mais le héros a saisi son épée, d'un geste il renverse Frédéric à ses pieds... justice est faite. Elsa s'est éva-

nouie. Lohengrin la contemple tristement : l'amour est mort, le bonheur a fui pour jamais.

Le dernier tableau nous ramène au décor du premier acte. Là, en présence du roi, devant les guerriers assemblés, le chevalier au cygne révèle son nom, déclare sa mission et son titre : « Dans une terre lointaine, à vos pas inaccessible, se trouve un château merveilleux, qu'on appelle Montsalvat... Au centre s'élève un sanctuaire... là, des hommes purs et forts gardent un vase auguste, autrefois apporté par les anges : le Saint Gral !... Les chevaliers du Gral parcourent la terre pour y défendre l'innocence et le droit... mais leur nom ne doit être su de personne : du jour où vous le connaissez, pour jamais ils s'éloignent de vous... Eh bien ! j'obéis à la sainte loi : mon père, Parsifal, est le roi du Gral, moi, Lohengrin, je suis son chevalier ! »

Le cygne a reparu sur le fleuve ; il conduit la nacelle où doit remonter Lohengrin. En vain Elsa gémit et pleure : il est trop tard, la destinée s'accomplira. Lohengrin fait ses adieux à celle qu'il a aimée, et la barque s'éloigne... longtemps encore on l'aperçoit, mais l'éclat de l'armure blanche décroît peu à peu ; tout est fini... Lohengrin a disparu aux regards... Elsa pousse un cri de douleur et tombe sans vie sur le rivage.

On voit que le ressort unique de la pièce est celui-ci : Elsa posera-t-elle ou ne posera-t-elle pas la question défendue? Au point de vue du drame concret, on ne peut se dissimuler qu'il y a là matière à critique. La loi qui impose l'anonymat aux chevaliers du Gral demeure bizarre, presque incompréhensible, et il est difficile de concevoir que tout repose sur un fait d'aussi médiocre importance matérielle. De plus, la métamorphose du jeune frère d'Elsa en cygne, par les maléfices d'Ortrude, et son retour à sa forme naturelle, sur la fervente prière de Lohengrin, sont des éléments inutiles à l'action et entachés d'une puérilité véritable. Aussi, comme valeur purement dramatique, le poème de *Lohengrin* est inférieur à coup sûr au poème de *Tannhäuser*. Point de ces cris déchirants, de ces violents chocs d'idées, de ces réalistes émotions qui abondaient dans *Tannhäuser;* la lutte entre l'esprit et la chair n'est plus... Wagner a fui l'abîme de la douleur humaine : il ne s'y replongera qu'aux jours de *Tristan et Iseult*.

En revanche, si le drame de *Lohengrin* est d'un moindre intérêt que celui de *Tannhäuser*, la forme musicale a progressé, visiblement, d'une œuvre à l'autre. Non qu'il n'y ait, dans *Tannhaüser*, telle page aussi belle, aussi grande, aussi achevée même qu'on le puisse souhaiter; mais la partition, en son étendue, est extrêmement inégale. La musique s'y trouve assez rare-

ment adéquate — du moins d'une façon absolue, — à l'idée poétique qui la dirige et la domine.

Ici, la fusion est plus complète entre les deux éléments essentiels de l'œuvre. Non seulement les « morceaux » isolables sont en moins grand nombre, mais les *leitmotive* jouent un rôle plus général, mieux organisé aussi. On en peut compter une dizaine, sans préjudice de fréquents rappels de situations, et aussi de thèmes qui se développent d'une façon à peu près indépendante. Enfin, et surtout, le style musical est très soutenu, très pur et très riche tout ensemble, bien plus parfait que celui de *Tannhäuser*. On devine déjà cette parfaite maîtrise d'art qui permettra bientôt à Wagner de réaliser esthétiquement les puissantes conceptions de son esprit.

Le caractère spécial de la musique, dans *Lohengrin*, est le charme. Cette œuvre, en sa majeure partie, cause à l'auditeur un véritable enchantement. La scène d'amour du troisième acte débute par un dialogue musical d'une infinie douceur, dès les paroles si tendres de Lohengrin : « Les chants se sont éteints... nous sommes seuls, bien-aimée ! seuls, pour la première fois depuis notre rencontre... »

L'intérêt de *Lohengrin* est avant tout dans l'idée poétique et le symbole. Certes, on peut signaler plus d'un passage où, « l'homme de théâtre », au sens exact du mot, reparaît en Wagner ; on peut citer telle scène où l'énergie

éclate virilement, comme cela a lieu au deuxième acte, pour l'invocation sauvage d'Ortrude : « Wotan ! Freia ! » Mais le conflit moral est tout entier dans l'âme d'Elsa : Elsa, c'est la femme, avec sa fatale curiosité, sa tremblante inquiétude ; l'Ève tentée de la Bible, la Psyché du mythe grec — la femme, prompte à l'oubli, douce pourtant, aimante, être fragile d'âme et de corps.

Pour Elsa, le bonheur reposait dans l'amour ; l'amour ne pouvait exister sans la confiance, sans la foi. Or le doute est venu, il a tué la foi. Elsa aimait, une tentation l'a perdue : elle doute — elle meurt d'avoir douté.

Que de grave poésie dans la destinée d'Elsa ! et combien un pareil symbole nous touche ! Lohengrin aussi nous émeut : nous arrivons à comprendre ce chevalier séraphique, pour éloigné qu'il soit de notre nature, quand il quitte les sérénités du Gral, poussé par le désir de sauver l'innocence en péril, plus encore, ai-je dit, par une secrète nostalgie de la tendresse humaine... L'amour avait empli ce grand cœur vierge de sa voluptueuse souffrance. Aussi, lorsque la question redoutée menace, lorsque Elsa va céder au doute irréparable, Lohengrin prie, supplie, conjure ! Une tristesse profonde transparaît dans l'amoureuse strophe qui s'échappe de ses lèvres : « Ah ! viens, viens sur mon cœur, chère Elsa !... laisse-moi t'aimer, laisse-moi

m'enivrer de ton regard : oh! laisse-nous être heureux ! »

Ce ne sont là que des notes, très sommaires, on le voit, sur cette simple et grande œuvre qui a nom *Lohengrin*. Le haut symbole précédemment indiqué s'associe encore à plusieurs autres, que Wagner a expliqués lui-même, d'après la situation d'esprit où il se trouvait lorsqu'il écrivit le drame[1]. Mais de telles considérations sortiraient du cadre de la présente étude... d'ailleurs tout a été dit sur ce point, ou peu s'en faut. Qu'il me suffise de répéter une phrase bien juste de M. de Fourcaud, au sujet des *italianismes* qui font tache, par endroit, dans la partition de *Lohengrin :* « Oui, sans doute, il y a là quelque peu de mélodie italienne ; mais Wagner est encore le seul musicien qui ait fait mieux! »

1. Le lecteur se peut reporter, non seulement aux *Gesammelte Schriften* du maître, mais encore à la biographie de Wagner par C. Glasenapp (*R. Wagner's Leben und Wirken*, t. Ier), au *Drame musical* de M. E. Schuré, et à l'ouvrage récent : *Richard Wagner, son œuvre, sa vie, son idée* (premier volume), par M. Georges Noufflard.

CHAPITRE XII

TRISTAN ET ISEULT

IMPRESSIONS DE BAYREUTH

L'ombre est dans la salle ; une vague lueur flotte devant la scène close, au-dessus de la fosse profonde de l'orchestre. Et voici que dans l'attente qui emplit l'espace obscur, une voix gémit, très douce, plainte d'une âme dolente, infinie tristesse du mal d'amour... le trouble accord du désir résonne sur le dernier sanglot de cette plainte, et ce désir monte, par degrés chromatiques, empreint de souffrance et de délices, puis bientôt s'évapore dans le silence total de l'orchestre. Trois fois la progression est répétée ; trois fois encore, des soupirs se répondent, coupés d'angoissants points d'orgue. Mais l'explosion de l'amour resplendit, ébranlant l'abîme sonore jusqu'en ses sourdes profondeurs : un thème s'élève, un thème de passion, l'amour né d'un regard, et en une seconde créé pour l'éternité entière ; et sa triple période ascendante fait tressaillir tous les cœurs d'un frisson

surnaturel. Des tendresses palpitent, des fièvres s'allument, une confusion de douleur et de ravissement, de désirs, d'appels, d'étreintes, grandit, lente et formidable, sous les ondes toujours renouvelées de la mélodie principale. O les cruelles ivresses ! la mort — la mort pour dernier terme à la passion, pour dernière victoire à l'amour, la mort pour réunion suprême ! L'un à l'autre, à jamais, hors du monde qui change, du monde de souffrance et de mensonge ! Et l'inassouvible désir s'exalte, éperdu, en des sonorités défaillantes, l'invisible orchestre enfle le torrent de ses voix ; son bruit devient pareil à celui d'une mer, une mer sans limites, un infini sans nom, où tout vient se confondre, vie, mort, douleur, amour, félicité.

L'indescriptible progression est terminée ; les sons décroissent, les échos de la plainte et du désir dialoguent mélancoliquement comme au début du prélude... quelques sombres notes des basses nous avertissent que l'action arrive, sort maintenant du rêve. Et, en effet, le rideau s'écarte, la scène lumineuse s'ouvre à nos yeux, l'orchestre se tait, le drame commence.

I

Sur le pont du navire qui conduit en Cornouailles Iseult, princesse d'Irlande et fiancée au roi

Marke à la suite d'un traité qui a réconcilié les deux pays, une tente est dressée, haute, somptueuse. Iseult est à demi étendue sur un lit de repos, la figure cachée dans les coussins. Immobile, comme morte, elle n'a pas un tressaillement..; à l'angle de la tente, la suivante dévouée, Brangaene, soulève un pan de draperie, et regarde longuement la mer : les côtes de Cornouailles paraissent à l'horizon, sur la ligne bleue des eaux[1].

Une chanson de marin tombe de la mâture, dans le complet silence de l'orchestre : « Où t'attardes-tu, fille d'Irlande ? sont-ce tes soupirs qui gonflent nos voiles? Fille d'Irlande, fille amoureuse et farouche ! »

Iseult bondit, comme cinglée par les paroles de cette chanson. Sa colère fait explosion en des imprécations sauvages ; sur le déchaînement d'une véritable tempête instrumentale, où s'exaspère le motif de la chanson du matelot, elle appelle la mort, souhaite qu'un ouragan l'engloutisse avec le navire maudit. Les tendres supplications de Brangaene ne la peuvent calmer.

Brangaene écarte les tentures, sur l'ordre de

1. Wagner a pris les éléments de son drame dans le poème germanique de *Tristan et Isolde*, par Gottfried de Strasbourg, poème imité, comme on sait, des nombreuses versions françaises de la même légende, d'origine celte, bretonne. Voir le poème de Luc de Gast et la célèbre version en langue française de Thomas d'Erceldoun. Cf. les études de Francisque Michel, et, au point de vue wagnérien, les indications de MM. Schuré et Hans de Wolzogen.

sa maîtresse haletante... on aperçoit le pont du navire, vers l'arrière : Tristan, le chevalier sans égal, le propre neveu du roi Marke, est debout au gouvernail.

Dans les paroles d'Iseult, un secret d'amour se révèle à demi ; la princesse envoie Brangaene sommer Tristan de venir de suite auprès d'elle.

En de courtoises paroles, Tristan refuse d'aller trouver Iseult : son rigoureux devoir, dit-il, l'oblige à ne pas quitter le gouvernail. Brangaene répète l'ordre formel de sa maîtresse ; mais aussitôt Kurwenal, le vieil écuyer de Tristan, se lève de sa place, et jette, à pleine voix, en manière de réponse, le rude couplet d'une chanson cornouaillaise, racontant la défaite de l'Irlande et le combat où Tristan tua Morold, le chevalier fiancé à Iseult. Tout l'équipage reprend en chœur le refrain, tandis que Brangaene éperdue s'enfuit vers sa maîtresse et referme en hâte derrière elle les draperies de la tente[1].

Le désespoir d'Iseult éclate ; ne se contenant plus, elle raconte à Brangaene tout le passé. Un jour, peu après que son fiancé Morold eût péri, un guerrier blessé vint lui demander asile. Il avait entendu parler de la science d'Iseult, de

1. Malgré le foudroyant effet scénique que produit l'intervention de Kurwenal, il faut reconnaître qu'il y a là une invraisemblance réelle : on s'explique bien difficilement que Tristan ne fasse pas taire de suite son écuyer. Cette remarque, d'ailleurs, ne vient jamais à l'idée qu'après la représentation, tellement puissante est l'impression immédiate que l'auditeur subit.

sa connaissance des philtres et des baumes, et attendait d'elle la guérison de sa blessure. Or Iseult remarqua une entaille à l'épée de l'inconnu : un éclat de fer, trouvé dans la tête de Morold, s'y adaptait exactement!... Ainsi, cet homme, venu chez elle sous un nom d'emprunt, c'était le vainqueur de sa patrie, le meurtrier de son fiancé! Saisissant l'épée de Tristan, déjà elle s'approchait du lit pour la juste vengeance, quand le regard du malade se leva vers elle... le glaive échappa à sa main tremblante... Cette homme, guéri, sauvé par elle, cet homme qu'elle aurait pu frapper si aisément, eh bien, il a négocié les traités en la prenant pour gage; il l'a promise, vendue, à son oncle, au vieux roi Marke:.. aujourd'hui, il la mène en Cornouailles! « Malédiction sur Tristan! s'écrie-t-elle; Vengeance! Mort — mort à nous deux! »

Brangaene tente d'apaiser sa maîtresse ; enfin, Iseult achève de révéler le secret fatal: « Être près de *lui*, et de *lui* ne pas me voir aimée!... »

Brangaene cherche le coffret aux préparations mystérieuses, confié à ses soins par la mère d'Iseult. Elle y choisit le philtre d'amour[1]. Ce philtre enivrera la raison de Tristan. D'un mot,

1. Répétons-le : le philtre d'amour n'est qu'un *symbole*, l'image de la passion qui enivre le cœur et domine l'être entier. Même ici, il ne joue d'autre rôle que celui d'un accident extérieur, un prétexte à l'explosion inévitable de l'amour. Iseult d'ailleurs l'explique en propres termes au deuxième acte. La magie n'a que faire dans un drame aussi humain que *Tristan et Iseult*.

Iseult arrête Brangaene : « Prépare-nous le breuvage de la mort » !

La fidèle Brangaene a poussé un cri d'effroi. Mais voici Kurwenal qui entre dans la tente pour annoncer Tristan : le navire va toucher la côte de Cornouailles ; Tristan doit conduire Iseult au roi Marke.

Kurwenal s'est retiré ; une attente tragique sort des tenues de l'orchestre. Iseult fait un violent effort sur elle-même : l'œil fixé sur les draperies qui déjà s'écartent, elle est debout, appuyée contre le lit de repos, et plus immobile qu'une statue.

Tristan est devant elle, respectueux, sombre... La musique s'est haussée à une incroyable puissance pour rendre la terrible résolution qui anime ces deux êtres. La plastique de la scène n'est pas moins expressive. Enfin, Tristan prend la parole ; le dialogue s'engage, contenu d'abord, mais de plus en plus dramatique, avec des chocs de parole qui sont comme des froissements de lames, et parfois des silences qui font haleter. Tour à tour Iseult se montre hautaine, emportée, ironique, sans que Tristan se départe d'une triste et solennelle gravité. Mais les cris des matelots annoncent l'approche de la côte. Iseult présente à Tristan la coupe de réconciliation, où Brangaene a dû verser le breuvage de mort.

« Où sommes-nous ! dit Tristan, comme sortant d'un songe.

— Près du but! »

Tristan saisit la coupe, il la salue d'une fière invocation ; il la porte à ses lèvres, il boit...

« Traître ! à moi la moitié ! »

Iseult lui arrache la coupe à demi vidée, et l'épuise jusqu'à la dernière goutte. La coupe roule à ses pieds. Tous deux se regardent — éperdus.

Je n'essayerai pas de noter ici les impressions que produit cette scène; ceux qui doutent que Wagner ait le sens du théâtre et l'accent de la passion feront bien d'aller voir cet extraordinaire spectacle : les deux amants luttant en vain contre eux-mêmes, l'égarement qui saisit leur cœur et leur cerveau, le désir qui soudain les enfièvre, et l'irrésistible explosion de l'amour, sur ce double cri : « Tristan ! Iseult ! » Les voici dans les bras l'un de l'autre... Brangaene n'a pu exécuter l'ordre cruel : elle a versé le philtre amoureux dans la coupe, et la passion envahit tout l'orchestre, les thèmes de désir et d'ivresse s'élèvent en vagues sonores, poussant les voix d'Iseult et de Tristan à des rencontres pâmées, à des cris d'inassouvible tendresse. Mais le navire a touché terre, la tente s'ouvre, le chœur des matelots entonne un chant de joie : « Salut au roi Marke, salut! »

Ainsi se termine le premier acte de *Tristan et Iseult*.

II

Trois scènes forment l'acte deuxième : l'attente, la réunion des amants, leur surprise par le roi Marke. La première scène est un immense *nocturne;* déjà le motif des violoncelles, dans le prélude, nous avait montré Iseult impatiente de revoir le bien-aimé. Elle se tient maintenant dans les allées du jardin, enveloppée de longs voiles blancs, et prête l'oreille aux lointaines fanfares de chasse qui s'affaiblissent peu à peu. En vain Brangaene l'avertit du péril : cette chasse imprévue, c'est le courtisan Melot qui l'a conseillée, elle dissimule peut-être d'autres projets. Mais qu'importe à Iseult ! Les cors s'en vont, leurs sonneries décroissent ; le murmure de la source, le susurrement du feuillage, bruissent harmonieusement dans la paix de la nuit : « Éteins la torche, Brangaene ! éteins la torche ! donne le signal ! que l'ombre règne seule ! donne le signal : laisse accourir mon bien-aimé [1] ! »

Après l'admirable mouvement d'Iseult arrachant la torche et l'écrasant sur le sol pour la mieux éteindre, après l'arrivée de Tristan et la première fougue de leur dialogue, la longue conversation que tiennent les amants sur le Jour et la Nuit paraît excessive au théâtre. La mu-

1. Voir le chapitre III.

sique, sans doute, ne cesse pas de se maintenir très haut ; mais l'abstraction du langage, l'insistance dans la répétition des idées, le médiocre intérêt humain de cette poésie métaphorique, nuisent certainement à l'effet général. Et cependant, tout cela demeure assez beau pour que l'on n'ose souhaiter le retranchement d'une mesure ou d'un vers.

Mais voici l'hymne célèbre :

Descends sur nous, nuit de l'amour!

Les deux voix se répondent, se mêlent par instants, s'unissent enfin dans une voluptueuse extase. Les harpes frémissent ; du haut de la tour qui domine les arbres du jardin, Brangaene jette son avertissement :

« Prenez garde, ô vous qui vous endormez dans le songe souriant de l'amour.... Prenez garde ! Bientôt le Jour remplacera la Nuit. »

Le tendre dialogue se poursuit : « Laisse-moi mourir ! » avait dit Tristan. Ah ! ce serait la fin de tous les obstacles, la fin des mensonges de la vie, de toutes les douleurs de l'existence. Alors s'élève le *Sterbelied*, commencé par Tristan, repris avec lui par Iseult : « Ainsi nous mourrions, pour être inséparés [1] ! »

Sur la dernière note de ce chant, l'avertissement de Brangaene retentit une fois encore :

1. Voir chapitres III et IV.

« Prenez garde ! déjà la Nuit cède aux lueurs du Jour ! » Mais les amants se lèvent, saisis d'enthousiasme. Leur hymne monte, fou, cruel, sublime, d'une intensité nerveuse inouïe [1] : les thèmes de la mort d'amour, de la nuit, de la félicité et de l'extase, de la glorification, s'y croisent et s'y confondent. C'est une ivresse, un délire, et tout à coup des chasseurs envahissent la scène ! Marke est avec eux, guidé par Melot [2]... D'un geste spontané, Tristan déploie son manteau et semble protéger Iseult contre l'offense des regards.

La longue mélopée du vieux roi est d'une admirable expression ; infiniment triste, elle ramène sans cesse la même question douloureuse : « Pourquoi m'avoir trahi, Tristan ! pourquoi m'avoir brisé le cœur ! »

Tristan se tourne vers Iseult : « Veux-tu me suivre au pays où le soleil ne luit point, au sombre rivage que je quittai le jour de ma naissance ? Réponds, Iseult, veux-tu suivre Tristan ?

— Je t'obéis, fidèle, lorsque tu m'amenas en

1. C'est là que les deux voix du ténor et du soprano réalisent une série d'intervalles de septième.

2. Il est fort possible, selon la remarque très judicieuse de M. L. de Fourcaud, que Wagner ait, à l'origine, développé le caractère de Melot ; peut-être l'avait-il posé complètement dans une scène entre Tristan et Melot, au début du deuxième acte, au cours de ses premières esquisses. Le drame a gagné, en tout cas, à s'alléger d'éléments qui n'étaient pas indispensables.

Cornouailles... où tu iras, avec toi j'irai. Au pays dont il parle, Iseult suivra Tristan...

— Défends-toi, Melot ! »

Tristan a brandi l'épée, Melot saute en garde; les deux glaives se croisent et se heurtent. Tristan laisse tomber son arme; la pointe de Melot le frappe à la poitrine. Il s'affaisse sur le sol. Iseult pousse un cri et s'élance vers le blessé. Au loin, l'aube blanchit l'horizon : la Nuit cède la place au Jour.

III

Le début du troisième acte est l'une des choses les plus tristes qui soient en Art. L'on ressent une impression de deuil irrémédiable dès les premiers accords du prélude. Je crois entendre encore ces sombres harmonies, cette lugubre plainte du désir dans l'isolement, ces tierces qui s'échelonnent aux violons, comme si le regard allait languissamment se perdre sur le vide des eaux, jusqu'à l'horizon morne... La tendre mélodie dite « de la privation d'amour » gémit par deux fois dans l'orchestre, puis, le rideau s'ouvre, et je vois la plate-forme du château de Tristan, l'esplanade ruinée de Karcol. Des créneaux ébréchés l'entourent; une porte massive indique l'accès des rampes; quelques marches de pierre conduisent à une sorte d'ob-

servatoire. Un arbre croît parmi les débris tachés de mousse; tout auprès, sur une couche grossière, Tristan est étendu : il paraît inanimé. Accoudé à son chevet, Kurwenal veille et songe.

Oh ! cette lente mélodie du pâtre, ces notes plaintives que pleure le chalumeau ! Hélas ! bon Kurwenal, le navire ne vient pas, le navire qui doit porter Iseult jusqu'à la côte bretonne ! Car la très douce, la très fidèle veut retrouver Tristan; avertie par Kurwenal, elle sait où elle doit se rendre : elle traversera la mer, elle rejoindra celui qu'elle aime — Iseult mourra avec Tristan !

J'entends encore le réveil du héros blessé, cette voix éteinte, ces paroles entrecoupées : « C'est l'ancienne mélodie... pourquoi m'éveille-t-elle?.,. où suis-je ?[1] » Puis viennent les terribles lamentations d'agonie, où le thème joué par le pâtre, transformé, amplifié, obsède l'âme endolorie de Tristan; l'hallucination de la fièvre le fait tonner aux oreilles du malade, et par lui évoque tous les deuils d'autrefois : « Est-ce que je te dois ainsi comprendre, vieille et grave mélodie?... Ta plainte m'arrivait, en ce soir où j'appris la mort de mon père ; elle

1. Il faut noter ici la correspondance entre le premier et le troisième acte. Après les deux préludes, deux chansons, pittoresques et expressives à la fois, sont exposées sans accompagnement; l'une est vocale, l'autre instrumentale. La première fait bondir Iseult de son lit de repos, la seconde éveille Tristan sur sa couche douloureuse.

s'élevait, toujours plus triste, en cette blême matinée où le fils connut le sort de sa mère.... mon sort, à moi, est de désirer, puis de mourir !... mais non, de désirer jusque dans la mort, et de ne pas mourir de mon désir ! — Ah ! le philtre ! ce philtre effroyable qui cause mon supplice, c'est moi, moi-même qui l'ai préparé !... Du malheur de mon père, de la douleur de ma mère, de toutes les larmes de l'amour, du rire et des sanglots, de la joie et des blessures, j'ai tiré le poison du breuvage !... Maudit sois-tu, philtre effroyable ! Maudit, celui qui t'a préparé ! »

Mais le rêve de l'amour succède au désespoir : « Kurwenal... le navire... Iseult... Oh ! ne la vois-tu pas ?... Comme elle s'avance, sur la plaine des eaux, sur les blanches fleurs des vagues, douce, suave, radieuse aux regards !... Iseult, que tu es belle ! — La vois-tu, Kurwenal ?... Vite à ton poste !... le navire — le navire — le navire d'Iseult ! tu le vois, tu dois le voir ! Il faut que tu le voies ! »

O clairvoyance d'une infaillible tendresse ! Le chalumeau du pâtre joue une ronde joyeuse : un navire a paru sur la ligne de la mer... il vient, il approche, toutes voiles au vent ! Un signal flotte à son mât ; il vole sur la crête des lames, il double le promontoire, il entre dans la baie, il touche au rivage. Kurwenal quitte son maître pour courir à la rencontre d'Iseult...

Tristan s'est dressé; la mort est déjà dans son regard. Fou de bonheur, il arrache le bandage de sa blessure : « Coule, mon sang! coule joyeusement, pour qu'elle, elle seule, ferme enfin la blessure... La voici, elle vient !... »

Un cri a retenti derrière la scène : « Tristan, mon bien-aimé ! »

Le mourant veut marcher vers la porte ; ses genoux fléchissent, sa voix siffle dans sa gorge :

« Là !... j'entends la lumière! le flambeau — le flambeau s'éteint — vers elle, vers elle ! — ah ! »

Les mains tendues, il chancelle. Au fond de la scène, Iseult paraît, haletante, éperdue; les plis blancs de sa robe volent au vent de sa course. Les bras grands ouverts, en croix, elle se jette à la rencontre du mourant. Elle le saisit, le veut soutenir : « Tristan! »

Il glisse sur le sol; ses yeux se tournent une dernière fois vers l'aimée, tandis que monte la tendre mélodie du premier prélude[1] : « Iseult! »

Le motif s'arrête, pour toujours inachevé. Tristan est mort. Iseult se lamente : « C'est moi, c'est moi, doux ami.... Iseult t'appelle, Iseult est là, elle est venue pour mourir fidèlement avec toi! » Hélas! l'amant ne s'éveillera

1. Cette admirable mélodie d'amour est appelée par M. de Wolzogen le *motif du regard de Tristan*.

plus ; les sanglots de l'amante frappent l'air en vain.

Iseult s'est affaissée, évanouie, sur le cadavre de Tristan. Je ne décrirai pas l'arrivée du roi Marke et de ses soldats, le combat, le châtiment de Melot, la mort du fidèle Kurwenal. Tous les assistants, pris d'une silencieuse douleur, se tiennent maintenant autour du héros expiré, du vieil écuyer étendu mort près de lui, et d'Iseult tombée sans connaissance. Marke gémit sur la cruelle catastrophe. Brangaene appelle tendrement sa maîtresse... Mais voici que le regard d'Iseult se rallume et que ses lèvres s'agitent. Elle parle, elle entonne l'hymne des amours glorifiées. Sa voix, douce et voilée d'abord, s'élève graduellement sur l'immense progression de l'orchestre. Le motif du *Sterbelied* se répète et se développe ; il s'élargit, il se transforme, sur un torrent de sonorités grandissantes. Les thèmes d'extase et de félicité se répondent, donnant sa conclusion nécessaire au duo passionné du deuxième acte. Iseult va être réunie à Tristan, par delà la mort, sans fin, sans limite, sans séparations possibles, et pour toute l'éternité !

L'ineffable motif de la félicité infinie plane sept fois à l'orchestre, emportant vers le ciel les dernières paroles du cantique, et l'écho du thème du désir aboutit à l'accord final de l'œuvre, tandis qu'Iseult glisse lentement sur

le corps de Tristan, morte d'extase, morte d'amour et de fidélité.

Le rideau s'est refermé ; peu à peu, les spectateurs quittent la salle. Au dehors, c'est la nuit, la nuit religieuse, couvrant la colline du théâtre, les prairies muettes au delà desquelles scintillent les lumières de Bayreuth. La foule descend vers la ville, lentement, par les larges allées plantées d'arbres, entre d'obscurs feuillages qui mettent dans l'air tiède la senteur des bois profonds. Des fragments de causeries traversent l'ombre, bruit vague d'idées émises en toutes langues, d'où s'envole parfois un lambeau de motif, écho des musiques évanouies... Les mélodies de la scène dernière chantent encore au fond des âmes ; leurs sonorités extatiques semblent se prolonger dans la nature extérieure, vers le grand ciel empli d'étoiles. Et toujours elles nous disent la douce et mélancolique histoire, l'inoubliable amour de Tristan et d'Iseult.

CHAPITRE XIII

NOTES SUR LES MAITRES CHANTEURS

Parmi les ouvrages de Wagner, la comédie musicale intitulée *les Maîtres chanteurs de Nuremberg* demanderait une étude très développée, très approfondie. Je serai cependant très bref à son endroit, et cela pour plusieurs raisons. L'analyse du sujet et des éléments poétiques qui y sont mis en œuvre a été faite de très excellente façon, à des points de vue différents, par M. Édouard Schuré et M. L. de Fourcaud. En outre, la partition, fort souvent commentée, a déjà donné lieu à des études intéressantes, parmi lesquelles on doit citer, en première ligne, le résumé thématique de M. Camille Benoît [1]. A ces divers travaux, je n'ai pas la prétention d'ajouter quoi que ce soit de bien utile ni de bien neuf. Aussi me bornerai-je à quelques remarques générales.

1. Les motifs typiques des *M. Ch.*, par Camille Benoît, Paris, Schott, 1885.

On connaît de reste le sujet des *Maîtres chanteurs :* le jeune chevalier Walther de Stolzing, venu de Franconie à Nuremberg, est amoureux de la jolie Eva, la fille de Pogner, riche orfèvre de la ville. Après une rencontre avec elle, à l'église, il se décide à concourir pour le grade de maître auprès de la corporation bourgeoise des Chanteurs de Nuremberg. Mais sa fougue se joue des règles étroites, des formules consacrées par la tradition et aussi par la simple routine. Un rival grotesque, le greffier Beckmesser, contribue puissamment à faire échouer Walther à l'épreuve préalable.

Ces choses ont eu lieu la veille de la Saint-Jean. Le soir venu, Walther, irrité de son échec, mais sûr que son affection est payée de retour, s'apprête à fuir avec Eva, lorsqu'une série d'incidents vient l'empêcher de donner suite à sa tentative d'enlèvement : passage du veilleur de nuit, sérénade ridicule que Beckmesser croit donner à Eva et qu'en réalité il donne à la nourrice d'Eva Madeleine (la belle que courtise le jeune apprenti David), et surtout, l'intervention de Hans Sachs, le fameux cordonnier-poète. Hans Sachs est le seul des maîtres chanteurs qui ait pris la défense de Walther, lors de son chant d'épreuve. Poète inspiré, laborieux artisan, il connaît les hommes et possède une grave expérience de la vie. Il est d'esprit droit, de cœur large, sans aigreur ni misanthropie,

bien que l'existence lui ait été dure. Sa femme et ses enfants sont morts ; demeuré seul, il ne peut s'empêcher de jeter un regard de profonde tendresse sur cette jeune Eva, cette belle et sage enfant, qu'il a quasiment élevée. Peut-être même, puisque la fille de Pogner ne doit épouser qu'un maître chanteur, — tel est l'ordre paternel, — a-t-il espéré voir Eva le choisir, se délivrant ainsi des importunités de Beckmesser.

Mais, après la nuit de la Saint-Jean, après l'indescriptible bousculade où Beckmesser est rossé par David, où voisins et voisines échangent des injures et des horions, où il s'en faut de bien peu qu'Eva ne fuie avec Walther, Hans Sachs médite très grand dans sa simple abnégation, il décide de marier les amoureux. Il aide Walther de ses conseils : grâce à lui, le *Chant du Songe* voit le jour, ce chant auguste et doux qui persuadera les Maîtres et le peuple. De plus, il imagine une ruse dont Beckmesser sera dupe. Tout se passe selon ses prévisions : Walther triomphe ; couronné maître, le jeune chevalier épouse Eva.

Les *Maîtres chanteurs* ont une portée très étendue. D'abord, ils possèdent l'influence naturelle aux œuvres grandes, humaines, poétiques. Et ici, je dois justifier ces termes, car il semble que dans une « comédie musicale » l'émotion n'ait guère droit de se manifester. La

partie comique est considérable dans les *Maîtres :* le rire y est abondant, sain, vigoureux ; souvent même une certaine finesse se montre en des espiègleries vraiment spirituelles ; d'autres fois, je dois le reconnaître, le burlesque devient trop violent, dépasse la mesure acceptable, par exemple, dans quelques passages du rôle de Beckmesser, comme l'a fort bien remarqué M. Saint-Saëns[1]. Cependant la partie sentimentale est exquise. Quelle plus adorable scène que la rencontre à l'église ! où trouver plus de poésie que dans la songerie de Sachs, au soir de la Saint-Jean, sous le lilas dont la senteur emplit l'air tiède du crépuscule ! Telle phrase de Sachs nous fait venir les larmes aux yeux,... écoutez-le répondre à Eva, qui le câline : « Jadis j'avais une femme... et j'avais des enfants » ; dans sa voix assourdie tremble la grave émotion du souvenir. Écoutez-le surtout, lorsque la jeune fille reconnaissante lui saute au cou, le remercie de ce qu'il a fait pour Walther et pour elle, et lui dit qu'elle l'aurait choisi pour époux si elle avait dû prendre l'un des Maîtres : « Mon enfant, je sais une mélancolique histoire, — elle a nom *Tristan et Iseult* ; Hans Sachs a été sage : il n'a pas voulu du bonheur du roi Marke[2]. » L'émotion n'est pas

1. *Harmonie et Mélodie*. 1 vol. Calmann Lévy, 1885.
2. Ici reparaissent deux thèmes de *Tristan et Iseult*, celui du désir et celui de la plainte du roi Marke.

moins réelle au monologue de Sachs (première scène du troisième acte) et aussi quand éclate le chœur grandiose : *Wach' auf! es nahet gen den Tag*, après le changement de tableau.

Mais ce que les *Maîtres chanteurs* paraissent avoir de particulier, c'est qu'ils traitent la question vitale de l'art, celle de son renouvellement et de son élargissement. Ils renferment un plaidoyer *pro domo*, plein de verve, d'ailleurs juste et persuasif. Walther de Stolzing, c'est Wagner, c'est, par-dessus tout, la personnification de l'art libre, généreux, sincère, en lutte avec la pédanterie étroite de l'école. Hors des règles vieillies, des modes catalogués et des formes hiératiques, les maîtres ès poésie n'ont voulu rien admettre ; parmi eux, Beckmesser figure l'impuissance haineuse, la simiesque caricature du génie ; Kothner est le type du pédant solennel, mais consciencieux, qui se croit le dépositaire par excellence de l'orthodoxie en matière de chant. Pogner, Vogelgesang sont plus accessibles aux idées de progrès. Quant à Sachs, si grand parmi ses collègues, il devine, il comprend que la vérité est la seule loi suprême, respectueux du passé, il est désireux de l'avenir. Par lui, la tradition s'allie à l'innovation. Il ne veut pas que l'on méprise la science de l'école, mais il veut encore moins que l'on étouffe les jeunes hardiesses, que l'on interdise les créations neuves ; toute son âme tressaille

aux accents de Walther, car il y voit l'exubérance de la nature, la floraison de l'enthousiasme, pareilles à ces jaillissements de feuilles et de fleurs qu'enfante la sève d'avril.

Un autre important symbolisme est à noter dans les *Maîtres chanteurs*. Walther est un chevalier, un jeune seigneur, le représentant d'une élite; Eva est une fille du peuple : son père, simple artisan de Nuremberg, ne s'est enrichi qu'après de longs et méritants labeurs. Le mariage de Walther et d'Eva symbolise l'union de l'art élevé, aristocratique en quelque sorte, avec l'inspiration populaire, si fraîche, si féconde, si grandement admirable! Walther lui-même en a eu conscience, et l'a su exprimer, dans les paroles de son *Preislied;* remontant à la source éternelle de l'art, à la simplicité, à la pureté originelles de l'inspiration, il a vu Eva, l'Ève du Paradis, et en a fait sa muse, sa reine, son amante. Retenons bien cet enseignement. C'est dans les inspirations populaires que se trouvent les éléments constitutifs d'un Art, ceux qui lui donnent sa particulière saveur et qui marquent son caractère national. La mélodie populaire a créé la symphonie; telle chanson naïve a inspiré mainte œuvre musicale et dramatique; il en a été de même en poésie lyrique, et toujours les grands artistes, les vrais créateurs ont éprouvé le besoin de retremper leur génie à cette source inépuisée.

Enfin, la comédie musicale de Wagner nous montre le langage symphonique, avec les formes les plus complexes du contrepoint[1], appliqué à un sujet non légendaire, dépourvu même de toute apparence tragique, pris au contraire dans la vie réelle, et renfermant nombre d'incidents familiers. Cette œuvre est donc de la plus haute importance, en ce qui touche les essais d'adaptation de la musique à l'expression des sentiments ordinaires de la vie. Elle prouve que la poésie peut naître des événements les plus simples, que la belle humeur et la verve joyeuse peuvent, par instant, laisser place à des émotions véritables. Faites-nous voir des hommes réels, mettez dans leurs âmes des sentiments vrais. Ils s'agitent, ils tâchent, ils espèrent, ils aiment : c'en est assez pour nous émouvoir. Voilà pourquoi la comédie de Wagner, qui est une œuvre charmante, est aussi une grande œuvre.

1. La polyphonie des *Maîtres chanteurs* est une pure merveille Depuis l'ouverture, cette page immortelle, jusqu'aux prodigieux ensembles chorals qui se trouvent dans les trois actes, le contrepoint règne, à l'orchestre et aux voix, avec une grande richesse et une extrême aisance. A tout moment, l'on pense à Bach ; mais l'œuvre, toute savante et complexe qu'elle soit, ne cesse pas d'être variée, libre et vivante d'allure.

CHAPITRE XIV

RHEINGOLD

SOUVENIRS D'UNE RÉPÉTITION.

... août 1884.

Il est neuf heures du matin. Un gai soleil d'août chauffe déjà les pavés de Munich. Hier soir, mon ami A. Combes et moi, nous avons obtenu de M. Hermann Lévi, chef d'orchestre du Hoftheater, la faveur d'être admis aux répétitions de l'*Anneau du Nibelung*. Nous partageons en cela la bonne fortune de trois autres Parisiens [1].

Avertis que la répétition va commencer, nous pénétrons dans la salle par un étroit couloir. L'obscurité est profonde, opaque, très fraîche ; après avoir longtemps erré et buté entre les premiers fauteuils de parquet, nous finissons par découvrir l'entrée d'un rang, et par nous y installer, vers le milieu, sur l'axe de l'énorme

1. M. Charles Lamoureux, M. Vincent d'Indy, M. Robert de Bonnières. Ces notes ont été prises à la suite des représentations du *Ring* à Munich.

onde sonore qui va sourdre de l'orchestre et vibrer jusqu'à nous.

Des becs de gaz, destinés aux musiciens, étoilent brusquement l'ombre épaisse, mais sans la dissiper aucunement. Peu à peu, néanmoins, nos regards s'habituent à cette ombre et distinguent le vague pourtour du balcon. Mais Hermann Lévi a pris place au pupitre. Les yeux fixés sur lui, nous ressentons l'impression d'un monde obscur, endormi dans un mystérieux sommeil, et qui va s'éveiller, s'animer, vivre, de par les magies de la divine musique.

Une immense tenue sur l'accord de *mi bémol* majeur, au grave, ouvre le prélude de *Rheingold*. Un cor échelonne, *pianissimo*, les notes constitutives de la *Ur-melodie ;* un deuxième les répète, jusqu'à ce qu'ils se répondent, tous les huit, et qu'enfin la mélodie se dégage, dite d'abord par les bassons, sur un murmure imitatif des violoncelles. C'est le motif de la Nature, représentée, en son innocence et sa simplicité primordiales, par les eaux du grand fleuve légendaire, le Rhin. La mélodie progresse, passe aux voix élevées de l'orchestre, se développe, sans cesse recommencée, avec un bercement rythmique qui reproduit le mouvement même des vagues. Le rideau s'est levé, montrant le fond du Rhin ; des rocs s'ébauchent

dans la pénombre des eaux, faiblement éclairée d'un crépuscule verdâtre. En haut, vers les frises, on devine l'ondulation flottante du courant. Mais Woglinde paraît, la première Fille du Rhin; elle nage, elle chante, joyeuse, en la bruissante fraîcheur du fleuve. Wellgunde survient, et Flosshilde après elle. Toutes trois se poursuivent, glissent comme des flèches... Le Nibelung Alberich, surgi au fond du Rhin par une crevasse des rochers, assiste aux ébats des ondines. Le désir des sens le saisit: dans son ardente fièvre, il s'efforce d'atteindre les gracieuses Filles des eaux, gauchement les courtise, et ne réussit qu'à se faire railler d'elles en de lestes chœurs et d'allègres dialogues. Épuisé de fatigue, exaspéré par ses vaines tentatives, il s'arrête enfin et montre le poing aux ondines.

Un rayon d'aube glisse tout à coup dans le cristal liquide. A la pointe du récif central, l'Or commence à briller, l'Or du Rhin, l'Or vierge, l'Or inviolé, radieuse efflorescence de la nature primitive.

« Voyez, mes sœurs, l'éveilleuse céleste sourit aux profondeurs du fleuve! »

A mesure que le jour augmente, la clarté de l'Or grandit; sous le frémissement des violons et des altos, les cors posent doucement le motif de l'Or, la *Rheingold-fanfare*, forme éclatante du thème originel.

« Le dormeur tressaille aux baisers du jour.

Comme une rayonnante étoile, sa splendeur ruisselle au loin dans les flots! »

Une frémissante montée de harpe traverse le tourbillonnement des instruments à cordes. Lancée par la voix dominatrice de la trompette, la fanfare de l'Or du Rhin éclate, cingle l'orchestre de ses notes triomphales, et, sur le *sol* aigu qui la termine, sur cette note éblouissante, qui sonne et glorieusement se prolonge, comme un cri d'universelle royauté, les trois ondines entonnent leur hymne d'allégresse :

« Rheingold! Rheingold! joie et lumière! clarté embrasée! Autour de toi se joue notre ronde bienheureuse! »

Par les imprudentes paroles des Filles du Rhin, Alberich apprend la puissance merveilleuse de l'Or : si quelqu'un s'empare de cet Or et en forge l'anneau magique, il parviendra à la domination universelle. Mais, pour obtenir cet « héritage du monde », il faut satisfaire à une condition redoutable; Woglinde la révèle en ces termes :

Celui-là seul qui renonce au pouvoir de l'amour —
Celui-là seul qui maudit la douceur de l'amour —
Celui-là seul pourra forger l'Anneau [1].

L'erreur des ondines a été de prendre pour

1. C'est ici qu'apparaît, sur de sombres accords des tubas jouant *pianissimo*, le thème du « renoncement à l'amour » *Liebesentsagung*). Le thème de l'Anneau est aussi donné dans cette

de l'Amour la furieuse convoitise d'Alberich; aussi n'ont-elles pas craint d'énoncer le secret terrible. Mais l'éclat du métal a fasciné le Nibelung; l'ambition envahit son âme, y tue tous les autres désirs. D'un bond, il s'élance à la pointe du récif. Il maudit l'amour, arrache l'Or, et disparaît avec son butin. La nuit s'est faite dans le fleuve, où retentit vainement le cri désespéré des ondines... Un rideau de nuages cache la scène, tandis que la voix plaintive du cor anglais répète, sur le grondement des cordes graves, le motif du Renoncement à l'amour. Puis vient le thème de l'Anneau, et de ce thème se dégage celui du Walhall. La scène s'est rouverte, laissant voir un plateau rocheux au sommet d'une montagne; sur le gazon dorment Wotan, le maître des dieux, et son épouse Fricka; au loin, dans les brumes matinales, on distingue des remparts et des tours : c'est le burg divin, le Walhall [1].

Dans cette deuxième scène de *Rheingold*, nous apprenons, par des conversations entre Fricka et Wotan, que les géants Fasolt et Fafner

scène; le chant des ondines est bâti sur le *Rheingoldmotiv*, le thème poétique de l'Or du Rhin, qui éveillera toujours désormais, avec l'idée des trois Filles du Rhin, celle de l'Or qui reposait aux profondeurs du fleuve et qu'une main coupable a ravi.

1. Le thème du Walhall sort du thème de l'Anneau; tous deux symbolisent en effet deux modes d'ambition : les dieux veulent régner par la force et la gloire, le Nibelung cherche à conquérir la domination universelle par la ruse, les entreprises ténébreuses, la mystérieuse séduction des richesses.

ont construit le Walhall pour les dieux, sous cette condition qu'on leur donnerait Freia, la déesse de la jeunesse et de l'amour, joie, lumière et charme de la vie[1]. L'ambition a été la faute originelle de Wotan; elle l'a poussé à conclure des pactes, à enchaîner sa propre liberté, à prononcer des serments que protègent des runes saintes, gravées sur le bois de son épieu[2]. Il s'est engagé vis-à-vis des géants à l'instigation de Loge, le dieu du Feu, personnification du mensonge et de la puissance qui détruit. Loge a promis à Wotan de le tirer d'embarras à l'instant voulu.

Or, voici Fasolt et Fafner qui viennent exiger la récompense promise. Wotan cherche à éluder ses conventions, et refuse d'abandonner Freia, la douce déesse, sans laquelle il n'est point de bonheur au monde. Mais les géants s'irritent; Fasolt demande Freia, car sa rude nature s'est émue à ce regard féminin, à ce sourire si tendre; Fafner la réclame, car il hait les dieux, et sait qu'ils ne gardent leur jeunesse que grâce aux pommes d'or qui croissent dans les jardins

1. Il faut remarquer, dans cette conversation, le thème dit de l'*Enchaînement d'amour*, chanté par Fricka, aux paroles : *Herrliche Wohnung*, etc., et à l'arrivée de Freia, le motif qui correspond à la jeune déesse, ou mieux, à l'idée qu'elle personnifie; ce motif aboutit au *thème de la fuite*.

2. A cette idée correspond le thème des conventions (*Vertragsmotiv*), aussi appelé « thème de l'épieu de Wotan ». Un autre thème, très voisin de celui-là, est spécial au traité qui lie le dieu aux géants.

de Freia. Sur ces entrefaites arrive Loge, qui s'est fait longtemps attendre. Il déclare avoir cherché par tout l'univers un gage équivalent à Freia... « Mais, dit-il, nulle créature ne veut renoncer au charme de l'amour. L'amour de la femme est le trésor sans prix qu'aucun autre ne peut remplacer. Cependant, il s'est trouvé quelqu'un qui a préféré l'Or à l'amour : Alberich le Nibelung, raillé par les Filles du Rhin, a dérobé le joyau du fleuve. Les ondines éplorées m'envoient vers toi, Wotan, afin que tu fasses rendre gorge au voleur. »

Ainsi, par l'habile récit de Loge, la convoitise pénètre au cœur des géants et des dieux. « La possession de l'Anneau assure l'héritage du monde, poursuit Loge narquoisement; cet Anneau, Alberich l'a forgé[1]. »

Fafner persuade à Fasolt de demander à Wotan l'Or du Rhin, au lieu et place de Freia. Wotan refuse, pris de colère, et déjà mordu cependant par l'âpre désir de posséder le trésor magique. Les géants s'éloignent, emmenant Freia... et aussitôt une grande tristesse s'empare des dieux; leurs visages pâlissent, leurs forces décroissent, une lassitude douloureuse les accable. Loge raille toujours : « Ah! ah! les

1. Pour les origines de la Tétralogie et les éléments mythiques utilisés par Wagner, on peut se reporter au chapitre V de ce livre. Cf. les travaux de MM. Houston Stewart Chamberlain, Schuré, Kufferath, de Wollzogen, etc.

pommes d'or vous manquent! Gare aux dieux immortels! » Wotan se décide, en fin de compte, à tenter d'acquérir l'Or. Aidé de Loge, il descendra à Nibelheim, chez les Nains, et essayera par ruse de dépouiller Alberich... « Pour rendre l'Or aux Filles du Rhin? » demande Loge ironiquement. — « Tais-toi! répond Wotan, c'est de regagner Freia qu'il s'agit. » Tous deux disparaissent dans une caverne qui mène aux antres de Nibelheim[1].

Dans la scène troisième, nous voyons les Nibelungen se livrer à la recherche de l'Or; ils fouillent les crevasses les plus étroites, épuisent les filons de métal, et ainsi s'accroît sans cesse le formidable trésor d'Alberich. Car Alberich commande au peuple sombre par la vertu de l'Anneau, et le force de servir à l'accomplissement de ses desseins. Contraint par cette puissance, son frère, le nain Mime, forgeron industrieux, lui a fabriqué un capuchon de mailles, le *Tarnhelm*, qui rend invisibles ceux qui le portent, ou change leur forme, au gré de leur désir[2]. Wotan et Loge surviennent; ils

1. Les thèmes essentiels de cette scène sont, avec le motif de Freia, et les retours de motifs de la scène première, les thèmes caractéristiques de Loge (ou du Feu), des « pommes d'or », des géants, et le « *Dämmermotiv* ». annonçant la déchéance des dieux lorsque Freia leur est ravie.

2. A noter, outre le motif rythmique de la forge (le travail des nains), dont le rôle symphonique est d'une importance capitale,

flattent Alberich, lui demandent des preuves de son merveilleux pouvoir. Alberich se change d'abord en dragon, puis en crapaud. Sous cette dernière forme, il est saisi par Wotan; Loge lui arrache le Tarnhelm. Alberich, revenu à sa forme naturelle, se voit garrotté et traîné hors de Nibelheim[1].

Le décor de la quatrième scène est celui du deuxième tableau, seulement de blêmes nuées chargent l'atmosphère, cachant le Walhall aux regards. Wotan impose à Alberich, pour rançon, l'abandon de tous ses trésors. Les Nibelungen entassent aux pieds du dieu les joyaux précieux, les armures étincelantes. Loge ajoute encore le Tarnhelm au fauve amoncellement. « Déliez-moi, dit Alberich, et laissez-moi aller. — Un anneau d'or brille à ton doigt, celui-là aussi m'appartient! »

Cris et désespoir d'Alberich : « Cet anneau est à moi, comme ma chair, comme ma vie sont à moi!

— Oses-tu bien le revendiquer, voleur infâme? Va donc demander aux Filles du Rhin

le *thème du trésor*, la plainte de Mime, le « commandement d'Alberich » (*Alberich's Herrscherruf*), et enfin le motif du *Tarnhelm*, d'un effet extraordinaire; la sonorité des cors avec sourdines lui donne un caractère particulièrement surnaturel.

1. Lorsque le dragon apparaît, un thème nouveau se fait entendre, une sorte de rugissement ténébreux, que marque, à l'extrême grave, le *Contrabass-Tuba*.

quel est le légitime possesseur de l'Anneau !

— Prends garde à toi, dieu !... si j'ai arraché l'Or, ç'a été au prix d'un serment terrible ! Libre j'étais, librement j'ai prononcé la parole épouvantable... Mais toi, maître du monde, prends garde ! ton crime retombera sur tous les êtres créés !

— Assez ! à moi l'Anneau ! »

Violemment, Wotan arrache au Nibelung le talisman du pouvoir suprême. Alberich pousse un cri atroce, et retombe anéanti. Ironique, Loge détache ses liens :

« Va-t'en, tu es libre ; tu peux retourner à Nibelheim. »

Alberich se redresse ; il s'avance vers Wotan, qui songe, absorbé dans la contemplation de l'Anneau.

« Suis-je libre, vraiment libre ?... Eh bien, voici le premier salut de ma liberté !

« Comme il fut obtenu par une malédiction, que désormais cet Anneau soit maudit !

« Comme il devait donner la puissance sans mesure, qu'il donne maintenant la mort à qui le possédera.

« Que le souci ronge celui qui le tient ; que l'envie dévore celui qui le convoite.

« ... Enchaîné par la crainte, désigné pour la mort, que le maître de l'Anneau soit l'esclave de l'Anneau !

« Adieu! garde-le bien! la malédiction est sur toi[1]! »

Il s'enfuit. Cependant les dieux surviennent, et peu après les géants, qui ramènent Freia pour l'échanger contre l'Or du Nibelung.

L'Or est entassé devant la belle déesse, entre les massues des géants enfoncées dans le sol. Bientôt l'amas de métal la cache entièrement aux regards.

Le trésor est épuisé; dejà le Tarnhelm a dû y être joint,... mais Fasolt ne peut se résoudre à perdre Freia. Il scrute longuement le monceau d'Or,... la mélodie de Freia s'élève tout à coup... « O douleur! par un interstice, j'ai vu briller l'œil de lumière!... tant qu'il luira pour moi, je ne renoncerai pas à la déesse!

— Mais nous n'avons plus d'Or! s'écrie Loge.

— Erreur! répond Fafner; au doigt de Wotan brille un Anneau! »

Transporté de colère, Wotan refuse de livrer le talisman. Déjà les géants ont ressaisi Freia, quand la scène s'obscurcit : Erda, la déesse de la terre, personnification de l'éternelle Nature, apparaît, émerge de l'ombre à mi-corps, dans une vague lueur bleuâtre[2]...

1. Cette imprécation est bâtie sur deux thèmes, sans compter le motif déjà fréquemment entendu de l'Anneau; ces thèmes sont *la malédiction d'Alberich*, et le *motif de destruction*, — d'anéantissement — indiquant l'entreprise continue du ténébreux pouvoir contre le règne et l'existence même des dieux.

2. La mélodie primitive (*Ur-melodie*) prend ici la forme mi-

« Cède, Wotan! dit sa voix grave; crains la malédiction de l'Anneau.

— Qui es-tu, femme? demande le dieu.

— Je sais ce qui fut, je sais ce qui devient, je sais ce qui sera. Erda, âme du monde, Erda, l'Originelle, t'avertit. Les Nornes, mes filles, te diront ce que j'ai vu... Mais un danger pressant m'amène vers toi... Ecoute! Ecoute!... tout ce qui est — finit — Voici venir le Crépuscule des dieux[1]... — je t'adjure : abandonne l'Anneau!

— Ta parole sonne mystérieusement à mes oreilles... Reste! que j'en apprenne davantage!

— Je t'ai averti : tu en sais assez .. Songe — et crains! »

Erda s'efface. Wotan se tourne vers Fasolt et Fafner :

« Freia, reviens à nous!... Géants, prenez l'Anneau! »

Il jette le cercle maudit sur l'Or amoncelé; Freia se précipite vers les dieux : mais déjà Fafner et Fasolt se querellent. Fasolt réclame sa part du butin, Fafner le repousse brutalement; alors, sur le conseil de Loge, il lui arrache l'Anneau. D'un coup de massue, Fafner l'étend mort à ses pieds.

neure, dite *motif d'Erda*, et revient en majeur, identique au motif du Rhin, mais rythmée à quatre temps et transformée par la suite (*thème des nornes*).

1. Ici paraît le thème dit du *Crépuscule ou de la fin des dieux*, visiblement issu des motifs précédents.

Les dieux sont glacés d'horreur. A l'orchestre, lugubrement, les trombones répètent la malédiction d'Alberich.

Fafner s'en est allé, traînant le cadavre de son frère, et emportant l'Or dans un sac. Le dieu Donner (Tonnerre) propose de dissiper les nuages qui voilent encore le Walhall. « L'incantation de la foudre », qu'il rythme en balançant son marteau, se répercute aux cuivres[1]. L'ombre a tout envahi; d'épais nuages enveloppent les rochers. Soudain un éclair les déchire; à travers les vapeurs qui se dissipent, le Walhall devient invisible : un arc-en-ciel franchit la vallée du Rhin, et semble s'offrir, route aérienne, au royal cortège des dieux[2].

Le soleil couchant dore de reflets embrasés les hautes tours du Walhall. Et Wotan chante :

« Le soleil est à son déclin,... en sa clarté rayonne le burg splendide, qui dès l'aube avait séduit mes regards... Et, de l'aube jusqu'au soir, dans la fatigue, dans l'angoisse, il a fallu lutter pour sa possession,... La Nuit approche : contre sa haine, que ce burg nous protège à présent! — Je te salue, demeure auguste, où la crainte ne pénétrera pas. »

1. *L'Orage* de *Rheingold* est absolument merveilleux; tout y est admirable, le rôle de la voix, celui des cuivres, le frémissement harmonieux des cordes divisées en dix-huit parties, auxquelles s'ajoute plus tard le poétique groupe des harpes.

2. La *mélodie de l'arc-en-ciel*, si douce et si noble, dérive, à n'en pas douter, du primitif thème de la nature.

En disant ces paroles, Wotan, comme pénétré d'une grande pensée créatrice, ramasse une épée qu'ont oubliée les géants, et, l'élevant d'un geste solennel, il salue lentement le Walhall. Par deux fois la trompette fait entendre le « thème de l'épée ». Ce thème représentera désormais la pensée qui vient de naître dans l'âme de Wotan, pensée d'où sortiront les Walkyries et les Héros.

Les dieux se dirigent vers le Walhall, s'engagent sur le pont resplendissant de l'Arc-en-ciel. Loge les suit, railleur, avec un rire plein de menaces, car il est ce Feu qui dévore et détruit toutes choses, et il regarde étrangement le burg. Mais voici que les harpes vibrent, et que les voix des Filles du Rhin, plaintives, s'élèvent du fond de la vallée :

« Rheingold! Rheingold! Or pur du Rhin!... Oh! comme tu brillais joyeusement pour nous! — Tristes, nous pleurons ta perte... Rendez-nous l'Or — rendez-nous l'Or! Oh! rendez-nous l'Or pur du Rhin!

« Rheingold! Rheingold! Or pur du Rhin!... Oh! que ne brilles-tu encore pour nous! — C'est aux profondeurs seules que la fidélité demeure... Ceux qui règnent là-haut se réjouissent dans le mal et le mensonge! »

Le thème du Walhall s'élargit à l'orchestre, traversé par la gigantesque fanfare de l'épée... puis, sur une marche triomphale formée du

motif « de l'Arc-en-ciel », dans une gloire de sonorités éclatantes, les dieux entrent au Walhall, qu'empourpre la rougeur du couchant, pareille à la lueur d'un immense incendie...

Rheingold nous a laissé un véritable éblouissement : cette musique, si pittoresque, a des clartés aveuglantes et d'exquises douceurs. Elle flamboie avec le feu, ruisselle avec les vagues du Rhin, s'obscurcit quand les antres de Nibelheim s'entr'ouvrent, s'éclaire et se colore graduellement lorsque l'aube dissipe les vapeurs de la nuit. Animée d'une étrange vie élémentaire, elle semble jaillir des phénomènes, dans l'éveil de l'Or, dans l'orage du dernier tableau et l'apparition de l'Arc-en-ciel. Tous les rayons du prisme chatoient en ces mobiles sonorités. Et cependant la prestigieuse féerie contient en puissance les trois drames à venir : les Héros vont naître, et déjà les dieux s'en vont.

CHAPITRE XV

LA WALKYRIE

I

Wotan a mis à exécution le projet que le motif du glaive nous annonçait à la dernière scène de *Rheingold*. Errant par le monde, sous le nom de Wælse, il a eu d'une femme deux jumeaux, un fils et une fille, Siegmund et Sieglinde. C'est l'histoire de ces descendants de Wotan, des *Wälsungen* (ainsi la légende les appelle), qui va se dérouler à présent sur la scène. D'autre part, de la mystérieuse Erda Wotan a eu Brunnhilde, son enfant préférée ; il l'élève avec huit autres filles, les vierges célestes au cœur indomptable : ce sont là les *Walkyries*, chargées de recueillir les âmes des héros et d'en peupler le Walhall, comme d'une légion d'élite contre les dangers à venir.

Ces choses ne nous seront apprises que vers

le milieu du drame ; Wagner ne s'attarde pas à nous les exposer d'abord : dès le début, il nous jette en pleine action.

Le prélude commence : furieusement, les cordes grondent. Violoncelles et contrebasses dessinent une rapide figure sous le bruissement monotone des altos et des seconds violons ; on dirait d'une fuite précipitée au travers des ténèbres, et, en effet, un homme erre, haletant, par la forêt qui tremble sous l'orage. Du ciel nocturne croule un déluge ; le vent gémit dans le feuillage obscur. Des appels des cors et des bois s'élèvent, lamentables ; deux bass-tubas lancent le thème de *l'incantation de la foudre*, dit par le dieu Donner dans *Rheingold*. Trompettes et trombones le reprennent,... une longue montée chromatique, vrai rugissement de tempête, aboutit au coup de tonnerre des timbales, auquel s'ajoute une note unique, lugubre, du « contrabass-tuba ». En une soudaine clameur, les instruments à vent y répondent par ce même motif de l'incantation : la sonorité métallique des trompettes s'y associe au cri lancinant des flûtes. On a l'impression aiguë d'un trait de foudre... Puis une accalmie se fait ; le tonnerre roule encore dans les échos lointains de la forêt, des flammes d'éclairs s'allument toujours dans la nuit chargée d'épouvante, mais l'orage pourtant touche à sa fin, la pluie décroît, le vent tombe.

Cependant le rideau se lève et laisse voir l'intérieur d'une habitation primitive. Au centre d'une vaste salle, un vieux frêne soutient de ses branches les ais de la toiture ; tout auprès sont des escabeaux et une table ; à droite, un foyer où brûlent des troncs d'arbre. La grande porte s'ouvre, un homme apparaît sur le seuil, échappé de la nuit et de l'orage. Il est sans armes — c'est Siegmund. Trempé de pluie, épuisé, hagard, il fait quelques pas dans la salle — personne ! Il repousse la porte derrière lui, et, s'approchant du foyer, se laisse tomber sur le sol pour prendre quelque repos.

A peine a-t-il fermé les yeux, qu'une femme — Sieglinde — sort de la chambre voisine. Elle aperçoit cet inconnu accablé de fatigue ; penchée sur lui, elle l'entend demander à boire dans sa fièvre. Courir chercher de l'eau est l'affaire d'un instant : un thème de compassion, dit par le quatuor, s'épanouit en une phrase infiniment tendre ; Siegmund boit à longs traits, puis il rend à Sieglinde la corne demi-vide, et ses yeux rencontrent les yeux de la douce créature — inexprimable regard, muette révélation d'une commune douleur, d'où va naître un amour que rien ne pourra vaincre ! Lentement, un violoncelle *solo* soupire une expressive mélodie ; sorti du thème « de la fuite de Siegmund », ce motif change aussitôt de forme : un thème nouveau apparaît, le *thème d'amour* de Siegmund et de

Sieglinde, et il s'affirme, toujours plus ému, tandis que quatre autres parties de violoncelles le soutiennent d'une harmonie caressante[1]. Enfin Siegmund rompt le silence: « Quelle est la femme au cœur compatissant qui m'a donné de quoi étancher ma soif! » Sieglinde baisse tristement la tête: « La demeure et la femme que tu vois appartiennent à Hunding le guerrier... Attends son retour, il ne tardera point. »

Siegmund a repris des forces; il veut partir. « Pourquoi t'éloigner si vite? demande Sieglinde. — Le malheur est mon compagnon... je crains de l'amener sous ce toit. — Reste alors! répond-elle douloureusement; voilà longtemps qu'il est entré ici! »

Un thème s'élève, dit par les basses seules: c'est le *motif triste des Wälsungen*. Mélancolique, il raconte les souffrances d'amour et tous les malheurs de la descendance de Wotan.

« Je reste, dit Siegmund; j'attendrai le retour de Hunding. »

Le thème des souffrances alterne avec la mélodie de la compassion; bientôt le motif d'amour vient s'ajouter à ces plaintives harmonies. Une étrange sonnerie des cors l'interrompt tout à coup: c'est Hunding qui revient... Il entre, casque en tête, la lance à la main, le bouclier

1. Cet admirable quintette de violoncelles fait penser à une disposition analogue des mêmes instruments, au début de l'ouverture de *Guillaume Tell*.

au bras, tandis que le thème qu'avaient posé les cors éclate aux tubas maintenant. Sieglinde explique à son époux la présence de l'étranger ; tous trois prennent place à la table grossière qui s'appuie au tronc du frêne.

« D'où viens-tu? Quel est ton nom? demande Hunding à son hôte.

— J'ai nom Wehwalt [1], répond Siegmund. Mon père s'appelait le Loup. Avec lui j'allais à la chasse,... un soir, en revenant, nous trouvâmes notre demeure détruite : ma mère était morte, ma jeune sœur avait disparu. Alors nous vécûmes, sauvages, au fond des bois, sans cesse traqués par les chasseurs. Certain jour, la poursuite de nos ennemis fut plus farouche ; séparé un moment de mon père, je recherchai vainement ses traces, et depuis je ne l'ai plus revu... »

Ici, le thème du Walhall résonne doucement à l'orchestre,... poursuivant son récit, Siegmund raconte que son bouclier et sa lance ont été brisés dans un furieux combat qu'il vient de soutenir... « Voilà l'histoire de mes malheurs », dit-il, tandis que les cors et les bois, se répondant, exposent les deux membres de phrase d'un thème nouveau, le *thème héroïque des Wälsungen*. Mais Hunding s'est levé : il a reconnu en Siegmund l'ennemi même qu'il était allé poursuivre.

1. *Wehwalt*, nom symbolique : « celui qui agit dans la douleur ».

« Puisque je te retrouve dans ma propre maison, s'écrie-t-il, profite, cette nuit du moins, de l'hospitalité que je te dois. Mais, pour demain, tâche de trouver une arme! »

Sieglinde veut se jeter entre les deux hommes; Hunding l'arrête d'un geste impérieux et lui commande d'aller préparer le breuvage du soir.

Elle s'éloigne à pas lents. Avant de sortir, elle semble indiquer à Siegmund, du regard, un point du tronc du frêne. Très doucement, un thème traverse le murmure des instruments à cordes: c'est le *thème de l'épée*, déjà entendu à la fin de *Rheingold*.

Hunding renouvelle sa provocation, et quitte à son tour la salle, emportant ses armes avec lui.

Siegmund demeure seul, près du foyer à demi consumé. Une attente mortelle se fait, à peine coupée par de sourdes pulsations des timbales, auxquelles répond l'obscur accord des tubas, enveloppant une lente ébauche du thème de l'épée. Sous une note sans cesse répétée par les cors, la trompette basse dessine le motif du glaive, nettement cette fois, mais dans le mode mineur. Un *tremolo* croissant commence aux altos et aux violons, sur une basse qui monte par degrés chromatiques, tandis que les cors prolongent leur pédale, et le cri de Siegmund éclate: « Mon père m'avait promis un glaive,

pour le jour du grand danger[1]. Wælse! Wælse! où donc ton épée? Où le fer victorieux que je devais brandir? »

Le foyer jette une flamme subite : sous le *tremolendo* serré des violons, la trompette en *ut* lance solennellement la fanfare de l'épée,... là, sur le tronc du frêne illuminé tout à coup, étincelle vaguement la forte garde d'un glaive.

Mais Siegmund n'a pas compris : « Combien pure est cette lumière soudaine! Serait-ce le regard de la douce femme qui m'a secouru, la clarté de ses yeux demeurée ici après elle?... L'ombre m'environnait quand son regard a lui, et mon cœur s'est réchauffé à cette flamme d'amour[2]. Une dernière fois, le feu a brillé, l'arbre mort lui-même a resplendi un instant. Maintenant la nuit se fait plus épaisse, toute lueur s'efface, je ne vois plus que les ténèbres... »

Pendant ce monologue, le thème de l'épée, sans cesse repris, a passé tour à tour au hautbois, à la trompette, au cor, s'affaiblissant peu à peu, tandis que le foyer achevait de s'éteindre.

1. On peut remarquer que cette phrase de Siegmund : *Ein Schwert verhiess mir der Vater*, est chantée sur la même mélodie (et dans le même ton) que les derniers mots du salut de Wotan au Walhall : *So grüss' ich die Burg*, etc. (*Rheingold*, scène IV.) L'intention s'explique assez d'elle-même pour n'avoir pas besoin de commentaires.

2. La mélodie de la phrase de Siegmund : *Selig schien mir der Sonne Licht*, est la même que celle qui paraîtra dans le chant de Wotan, à la fin des adieux : *Wenn Kindisch lallend der Helden Lob*, etc.

A présent, l'obscurité est complète; Siegmund silencieux s'est affaissé auprès de l'âtre mort.

Mais voici qu'une porte s'entr'ouvre : en longs vêtements blancs, Sieglinde est apparue; elle a endormi Hunding en lui versant un breuvage aux sucs lourds, et elle revient vers Siegmund afin de le revoir, de lui dire qu'elle l'aime, de lui indiquer une arme pour combattre!

« Au jour où, par la force, je devins la femme de Hunding, un vieillard inconnu entra ici. Il enfonça un glaive au cœur du frêne ; ce glaive devait appartenir au guerrier qui pourrait l'arracher; en vain les plus vigoureux s'épuisèrent en efforts,... l'épée attend toujours le héros qui la doit prendre!

« Oh! si tu étais celui-là, ce libérateur que j'ai si longtemps attendu[1]! Je serais consolée de mes souffrances et de mes larmes, je serais bienheureusement vengée de mes humiliations! Oh! si ce héros était là devant moi, si mes bras enfin le pouvaient étreindre!...

— Femme, s'écrie Siegmund, je suis ton vengeur et le mien! Oh! quelle joyeuse vengeance est promise à nos communes douleurs, puisque tu es à moi, et que ton cœur bat éperdument sur ma poitrine! »

1. Ici apparaît un thème très allègre, une fanfare, généralement donnée par les instruments à vent : c'est *l'appel des Wälsungen*, motif joyeux, agreste en quelque sorte, aux sons duquel le frère et la sœur s'appellent et se reconnaissent enfin.

A ce moment, la grande porte de la salle s'ouvre toute large, comme poussée par un irrésistible coup de vent, et la blanche clarté de la lune s'épand, radieuse, sur le couple enlacé.

« Qui vient? qui est sorti? » crie Sieglinde effrayée; et Siegmund de répondre : « Personne n'est sorti, le Printemps est entré! »

L'orage a fui, le ciel souriant s'étoile, les tièdes souffles d'une nuit d'avril enveloppent les amoureux. Au dehors, les prairies sont pleines de floraisons nouvelles, et les forêts profondes déroulent au loin leurs verdures frissonnantes. Le *lied* du Printemps, chanté par Siegmund, s'enchaîne à une triomphante réapparition du thème d'amour, partie de la flûte, gagnant les hautbois et les clarinettes, sur de rapides batteries des altos et de brillantes traînées de harpe. Et Siegmund chante, et Sieglinde réplique, enivrée :

« Tu es le printemps que je désirai tant de fois durant le glacial hiver... Mon cœur te reconnut dès ton premier regard! »

Le dialogue se poursuit, tendre, passionné, dans un fleurissement continu de mélodies. Le thème d'amour de Sieglinde et Siegmund, le motif gracieux de Freia[1], le thème du printemps,

1. Ce motif joue ici le rôle d'un thème d'amour, mais d'amour très jeune et très joyeux. On sait que Freia, déesse de lumière et de jeunesse, personnifie l'amour comme charme et comme joie de la vie.

ceux des Wælsungen, de la fuite, de l'épée, du Walhall, modifiés de cent façons diverses, s'animent, se cherchent, se marient[1]. « Oh! que ta voix est douce! murmure Sieglinde; il me semble l'avoir déjà entendue, autrefois, lorsque j'étais enfant... » Siegmund révèle son origine, tous deux se reconnaissent enfin : « Wælse était ton père, s'écrie Sieglinde; alors c'est bien pour toi que l'épée fut enfoncée dans l'arbre, et je te donne maintenant ton vrai nom — Siegmund! »

D'un bond, Siegmund s'est élancé sur le banc placé au pied du frêne; la main à la poignée qui troue l'écorce, il invoque l'épée vengeresse : « Nothung[2]! Nothung! ainsi je te nomme! Montre le tranchant victorieux de ta lame... Nothung! sors du fourreau! »

Et, d'une secousse terrible, Siegmund arrache du frêne l'épée étincelante. L'orchestre tonne : trois trompettes clament la formidable fanfare du glaive. La trompette basse la reprend, appuyée par les trombones, sous le *staccato* redoublé des instruments à vent, pendant que les harpes et les cordes vibrent à toute force. Puis les thèmes

1. Un thème nouveau, mais de la même famille mélodique que le motif d'amour, se développe ici : c'est le thème des *pressentiments*, c'est-à-dire le motif qui paraît lorsque les deux amants pressentent leur parenté divine.

2. *Nothung :* Celle qu'on trouve dans la Détresse. — *Urgence*, selon M. Schuré. — M. Victor Wilder a très bien traduit ce nom par celui de *Détresse*.

déjà entendus reparaissent pour accompagner le chant triomphal de Siegmund, aussi bien le thème héroïque et l'appel des Wælsungen, que le motif du printemps, croisé de suite par celui de l'épée.

Sieglinde s'est jetée dans les bras de Siegmund; tous deux s'élancent hors de la demeure de Hunding, en la nuit joyeuse où tressaille le Printemps[1].

1. Peut-être ne sera-t-il pas superflu de dire quelques mots d'une grosse objection qui a été faite à Wagner. Siegmund et Sieglinde sont frère et sœur : c'est d'un inceste que naîtra plus tard Siegfried.

Au point de vue de la stricte raison, on pourrait reprocher à Wagner d'avoir heurté la morale universelle des sociétés civilisées, et cela d'autant mieux que l'inceste dont il s'agit n'est pas indispensable au drame. En effet, bien que Fricka, au deuxième acte, s'en serve comme d'un argument pour décider Wotan à abandonner Siegmund, ce n'est point ce motif qui entraîne la résolution du dieu. — Cependant l'objection perd presque toute sa force, si l'on remarque que Wagner, loin de prêcher une thèse, nous montre simplement la naissance d'une race nouvelle, issue d'un dieu, et, qu'à l'origine de toute race, on est obligé de supposer de telles unions. D'ailleurs, une parenté de l'ordre de celle qui existe entre Siegmund et Sieglinde — tous deux enfants de Wotan — est-elle vraiment assimilable aux parentés ordinaires, absolument humaines? Enfin, Wagner a-t-il fait autre chose, traitant un sujet mythique, que d'adopter des traditions communes à toutes les cosmogonies, et qui se retrouvent, sous des formes différentes, au fond de la mythologie grecque ? Nous ne sommes pas ici dans les conditions habituelles de l'humanité... Rien n'autorisait, en tout cas, les protestations hypocrites de certains critiques bien connus, grands amateurs cependant des gravelures plus ou moins spirituelles que tolère si facilement le public parisien.

II

Le deuxième acte de la *Walkyrie* est, à tout prendre, moins intéressant que le premier et le troisième. Le prélude, fort remarquable, et surtout très clair, n'a pas cependant l'originalité saisissante de l'*orage* qui ouvrait le drame ou de la *Chevauchée* qui forme le début du troisième acte[1].

Le décor de la première scène figure une gorge sauvage, entre des montagnes escarpées. Nous y voyons Wotan et sa fille Brunnhilde, la mieux aimée des neuf Walkyries : elle doit protéger Siegmund dans le combat qu'il va avoir à soutenir contre Hunding.

Brunnhilde a sur la tête le casque aux blanches ailes, et sa taille est ceinte d'une cuirasse d'argent; elle porte la lance ornée de clous, le grand bouclier aux plaques étincelantes. Joyeuse, elle pousse son cri de guerre; mais voici Fricka, l'épouse de Wotan : la Walkyrie s'éloigne, lui laissant la place libre. Fricka vient porter plainte à Wotan : Sieglinde, femme de Hunding, a fui

1. On reconnaît, dans ce prélude, une transformation du *thème de l'épée*, des motifs d'*amour* et de *fuite* parus au premier acte, et enfin le thème principal de la *Chevauchée des Walkyries*.

son maître pour suivre le Wælsung Siegmund, et cet amour adultère se complique encore d'un autre crime... Siegmund et Sieglinde sont frère et sœur! Les lois divines et humaines sont violées : Fricka, qui préside au foyer conjugal, demande à Wotan le châtiment des coupables.

Wotan refuse d'abord la réparation exigée; mais Fricka insiste, lui reproche amèrement ses infidélités : « Siegmund et Sieglinde sont les enfants de ton propre adultère... d'ailleurs, si tu ne venges pas les lois dont je suis la gardienne, ton pouvoir même s'en trouvera atteint, et notre fin hâtée; toi-même tu es l'artisan de la ruine des dieux! »

Le thème symbolique de l'épée s'élève redoutablement à l'orchestre. Fricka poursuit ; en dernier lieu, elle fait appel à un argument décisif : Wotan doit abandonner Siegmund à Hunding, affirme-t-elle, car Siegmund n'est pas le libre héros destiné à reconquérir l'Anneau d'Alberich et à le rendre au Rhin, pour affranchir le monde de la malédiction du Nibelung. Siegmund eût été perdu, si Wotan lui-même ne l'avait sauvé en lui faisant trouver Nothung, l'épée invincible. « Retire à ce glaive la puissance que tu lui as donnée, et Siegmund sera faible comme les autres... il tombera sous les coups de Hunding. »

Pénétré de douleur, Wotan a reconnu la vérité des paroles de Fricka. Après un terrible combat

intérieur, il cède, il promet d'abandonner Siegmund, de défendre à Brunnhilde de le protéger[1]. Satisfaite, Fricka se retire.

Quand Brunnhilde revient, elle trouve son père accablé de désespoir. Alors commence un long entretien, où Wotan raconte à sa fille tous les événements que nous avons vus dans *Rheingold*, lui explique comment il a dû renoncer à l'Anneau, et pourquoi Siegmund ne peut être le héros attendu.

Cet entretien est plein de réelles beautés, et cependant, au théâtre, il paraît d'une extrême longueur; son étendue dépasse celle déjà considérable des récriminations de Fricka, dont l'intérêt scénique est du reste assez médiocre. Wagner a-t-il placé là ces discours explicatifs en vue des représentations isolées des divers drames de la Tétralogie? Plusieurs bons esprits le prétendent, non sans vraisemblance, car de pareilles conversations existent dans le premier acte de *Siegfried*, et la scène des Nornes, qui sert de prologue à la *Götterdämmerung*, est également un résumé des événements qui précèdent.

Quoi qu'il en soit, le récit de Wotan à Brunnhilde contient des parties intéressantes, telles

1. Pendant cette scène, un motif important est développé à l'orchestre : c'est le thème de *la grande douleur de Wotan*. Il se rattache à plusieurs autres, et se transforme curieusement par la suite.

que le beau développement du thème (et de l'idée) du *Péril des dieux (Die Götternoth)* [1], et le passage où Wotan révèle qu'Alberich, ayant séduit par l'appât de l'or une femme de la terre, en a eu un fils, qu'il destine à l'accomplissement de ses vengeances. Ce fils du Nibelung, nous le rencontrerons plus tard, sous le nom de Hagen, dans le *Crépuscule des dieux*.

Wotan annonce à Brunnhilde la nouvelle décision qu'il a prise d'abandonner le Wælsung. La Walkyrie essaye de se révolter contre cet ordre : elle frémit à la pensée d'être pour Siegmund la messagère de mort. Mais Wotan l'a menacée de sa colère, et, triste, enfin résignée à obéir, elle regarde s'éloigner le dieu en courroux. Le cœur gonflé de soupirs, elle prend ses armes, désormais lourdes à son bras, et sort avec lenteur de la scène. Cependant un homme apparaît sur les rochers, soutenant une femme à la démarche chancelante : Siegmund et Sieglinde, harassés de fatigue, s'arrêtent un moment dans leur fuite. Sieglinde se lamente, elle s'accuse de causer le malheur de son frère. Mais lui la rassure : pourquoi craindrait-il Hunding qui les poursuit? N'a-t-il pas Nothung pour se défendre, Nothung, l'épée invincible de Wælse?

1. Ce thème apparaît nettement, à la basse, un peu avant les paroles : « Un seul pourrait accomplir l'œuvre qui m'est interdite, un héros que je n'aurais jamais aidé, étranger au dieu, libre en son désir, etc. » (*Nur Einer könnte*, etc.) Il se combine aussitôt avec le thème de la douleur de Wotan.

Sieglinde s'est endormie, la tête appuyée sur les genoux de Siegmund, qui tendrement la regarde. Voici qu'un thème étrange, formé de trois notes seulement — *l'interrogation de la destinée* — se fait entendre aux tubas. Une mélodie répond, confiée aux autres cuivres — c'est *l'annonce de la mort* — et enfin passent les harmonies du Walhall, dites par les cors et les bassons. Brunnhilde s'avance : elle vient, grave, droite près de son cheval qu'elle conduit par la bride.

« Siegmund, dit-elle, regarde-moi ! »

En de sublimes paroles[1], Brunnhilde annonce à Siegmund qu'il va mourir, et lui promet les délices du Walhall, parmi les héros au cœur fort et les vierges au sourire de lumière. Mais Siegmund refuse de se séparer de Sieglinde : il renonce au glorieux Walhall, Sieglinde mourra avec lui, avec elle il descendra aux sombres royaumes de Hella[2]. Brunnhilde comprend alors l'amour, la passion née de la souffrance et grandie jusqu'au sacrifice. Émue d'une pitié douloureuse, attendrie par tant d'infortune et tant de dévouement, elle s'insurge, sans retour désor-

1. Rien n'est plus beau que ce thème de l'annonce de la mort, développé pendant le dialogue, alternant avec les motifs de la destinée, du Walhall, des Walkyries, de Freia, puis laissant revenir le thème d'amour, et reprenant, accompagné par des figures de notes qui expriment l'émotion et l'agitation croissantes du cœur de Brunnhilde.

2. Déesse des régions ténébreuses de la mort.

mais, contre l'ordre de son père. Elle désobéira à Wotan, elle défendra le Wælsung contre Hunding. « Prends courage, Siegmund! lui crie-t-elle en le quittant; je serai à tes côtés sur le champ du combat! »

Or Hunding approche; des nuées d'orage enveloppent les montagnes; Sieglinde réveillée ne trouve plus Siegmund auprès d'elle : le héros est déjà parti à la rencontre de son adversaire. A ses oreilles le tonnerre gronde... folle de terreur, elle aperçoit, sur une crête qu'illuminent les éclairs, Siegmund et Hunding, l'épée haute... Au-dessus du Wælsung plane Brunnhilde, écartant avec son bouclier les coups portés par Hunding. Mais Wotan apparaît, dans un éclat de foudre : il tient l'épieu sacré qui a soumis le monde. Le glaive de Siegmund se brise en deux morceaux contre l'arme divine... Hunding frappe au cœur le Wælsung sans défense.

Brunnhilde a disparu, mais la voici aussitôt près de Sieglinde, visible à travers l'obscure nuée qui a envahi la scène entière. Elle saisit, elle entraîne la pauvre femme défaillante : « A cheval! à cheval!... Suis-moi, que je te sauve! »

On le voit, ce deuxième acte peut être considéré comme formé de deux parties : l'une, laborieusement explicative — par malheur, nécessaire au drame, — l'autre, très émouvante,

pleine de sentiments humains, tout au plus un peu entachée de romantisme en sa réalisation scénique.

Au point de vue philosophique, il y a lieu de faire une observation capitale : Brunnhilde, l'enfant de Wotan et d'Erda (déesse de l'originelle nature), a été jusqu'ici la fille docile, la vierge qui sait, qui devine, et de suite exécute les secrets désirs de son père ; c'est la personnification du cœur même de Wotan, en donnant à ce mot de *cœur* son acception morale la plus large. Mais un divorce cruel a lieu : l'intérêt, l'orgueil de la puissance, l'égoïsme de la raison, et surtout les exigences d'une fatalité implacable ont voulu imposer silence à l'affection, au désir : le cœur s'est révolté, Brunnhilde a désobéi à Wotan. Ce dédoublement de l'âme du dieu est peut-être plus sensible encore dans la musique que dans le texte, si l'on veut bien suivre à l'orchestre la merveilleuse transformation des motifs.

III

Quelques traits des cordes, violents, incisifs, mettent en branle les trilles des instruments à vent, depuis les clarinettes jusqu'aux petites flûtes. Sous ce *fortissimo* rageur, cors, bassons

et violoncelles jettent un rythme entraînant de galop. Bientôt des traits s'envolent aux bois et aux cordes, sur chaque temps de la mesure, en tous sens, sifflants, exaspérés, avec un déchirement de rafale furieuse. La trompette basse, renforcée de deux cors, attaque le *thème des Walkyries*[1]. Une deuxième phrase, née du même motif, éclate, martelée par quatre cors et par toutes les trompettes. Puis, dans le tourbillon croissant, le thème recommence, rugi par les trombones, tandis que le rideau s'ouvre sur un paysage sinistre. La scène figure la cime escarpée d'une montagne, « le rocher des Walkyries » ; c'est là que les vierges guerrières ont coutume de se réunir, au sortir des batailles, avant de chevaucher au Walhall pour y porter les braves. Quatre des Walkyries se tiennent déjà à la pointe du roc, que fouette un souffle d'ouragan. Elles ont attaché leurs chevaux dans le bois de sapins qui s'élève jusqu'au sommet de la montagne. L'œil fixé sur le ciel blafard où passent les nuages échevelés par la bourrasque, elles attendent l'arrivée des retardataires. Parfois, une lueur d'éclair jaillit du fond des nuées, et, dans cette vision soudaine, on voit apparaître une Walkyrie, cramponnée du poing à la crinière de son cheval fantôme. Les appels

1. Ce thème a paru déjà au 2e acte, dans les dernières mesures du prélude, et à diverses reprises sous des paroles de Brunnhilde.

se répondent : « Hojotoho!... heiaha! » A chaque apparition, trompettes ou trombones lancent le thème farouche des Walkyries. Toutes sont là maintenant, et chantent un chœur sauvage, en frappant leurs boucliers de leurs armes... toutes, non!... une encore manque au rendez-vous ; c'est Brunnhilde! Où peut-elle être, la préférée de Wotan, la fille de son désir?

La voici enfin! elle saute à bas de son cheval Grane, qu'a épuisé une course vertigineuse. Mais elle a une femme avec elle... Sieglinde! Grane les a portées toutes les deux jusqu'au rocher des Walkyries, mais il ne peut aller plus loin, et Wotan approche, Wotan arrive, terrible en sa colère!

« O mes sœurs, crie Brunnhilde, prêtez-moi un de vos chevaux, pour qu'il nous sauve de la fureur de Wotan! J'ai désobéi, j'ai combattu contre sa volonté, et le châtiment va m'atteindre! Sauvez-nous, sauvez votre sœur, sauvez avec elle la malheureuse qui implore votre secours! »

Hélas! elle supplie en vain... elle se tord les mains de désespoir, adjurant ses compagnes. Peine inutile! Nulle des Walkyries n'ose encourir les vengeances du dieu.

Alors Sieglinde, tristement : « Pourquoi me veux-tu sauver, généreuse fille, alors qu'il me tarde de mourir, de rejoindre mon Siegmund dans la mort? »

Mais Brunnhilde a vu l'avenir! elle prononce la parole décisive : « Vis, femme, vis au nom de l'Amour! Tu portes un Wælsung dans ton sein! »

Ce mot a suffi pour transfigurer Sieglinde... le cri maternel jaillit de sa poitrine frémissante : « Sauve-moi! sauve mon enfant! »

La menace de l'orchestre grandit; encore un instant, et Wotan sera là... Inspirée par l'amour, Brunnhilde se sacrifie pour Sieglinde :

« Va, pars, cours là-bas vers l'est, cache-toi dans la forêt où Fafner garde le trésor des Nibelungen; là, Wotan n'ose aller! Pour moi, je reste ici, j'arrêterai le dieu, je soutiendrai sa colère... O femme, tu endureras mainte souffrance, mais sache-le bien, et penses-y toujours : celui que tu portes dans ton sein sera le plus radieux des héros! »

Ici, la voix de Brunnhilde, suivie exactement par l'orchestre, proclame un thème nouveau, un thème prophétique, d'une héroïque allure[1]. C'est le motif de *Siegfried, fils des Wälsungen*; il retentira jusqu'à la dernière scène de la Tétralogie.

Au thème de Siegfried répond la fanfare de l'épée : Brunnhilde présente à Sieglinde les

1. On peut à la rigueur considérer comme une ébauche de ce thème les quatre premières notes de la phrase de Wotan : « un héros que je n'aurais jamais aidé » (*ein Held, dem helfend nie*, etc.), au 2e acte, dans le récit à Brunnhilde.

deux morceaux de Nothung, recueillis par elle lorsque Siegmund est tombé.

« Garde ces deux moitiés du glaive : ton fils en reforgera l'épée triomphale! Que celui qui doit venir reçoive encore de moi son nom : *Siegfried,* le héros joyeux dans la victoire!

— « O miracle d'amour! ô vierge merveilleuse! crie la mère éperdue; un jour aussi viendra ta récompense! Adieu! Par la douleur de Sieglinde, sois bénie à jamais[1]! »

Sieglinde a disparu derrière les rochers; la voix de Wotan se fait entendre. Les Walkyries tremblantes cachent Brunnhilde au milieu d'elles. Le dieu paraît, transporté de colère. Il demeure insensible aux supplications aiguës de ses filles[2], et somme la coupable de se montrer. Lentement, Brunnhilde sort du groupe des Walkyries; dépouillée de ses armes, elle s'avance vers Wotan... celui-ci l'accable de reproches : « Tu t'es révoltée contre moi, tu as perdu ton nom de Walkyrie, tu as cessé d'être la fille de mon désir. Ta main ne me versera plus l'hydromel aux fêtes du Walhall; ta fonction ne sera plus de m'amener les guerriers valeureux tombés

1. La mélodie de ces paroles de Sieglinde (*O hehrestes Wunder*, etc.) est le thème dit de *la Rédemption* (ou de *la Délivrance*) *par l'Amour* (*Liebeserlösung*); il reviendra à la fin du *Crépuscule des dieux*, pour tout résumer et tout conclure.

2. A noter, les transformations du thème de l'*Annonce de la mort* dans ces chœurs de Walkyries.

sur les champs de bataille! Pour toujours, je te bannis de ma présence.

« Enchaînée par mon pouvoir, tu dormiras ici, jusqu'à ce qu'un homme, un passant, te trouve et te réveille; de déesse devenue femme, tu seras son épouse et sa servante. Assise à son foyer, tu fileras la laine... Un homme possèdera la vierge du Walhall! »

A cette condamnation, Brunnhilde pousse un cri déchirant et tombe anéantie sur le sol. D'une menace, Wotan chasse les autres Walkyries.

Le dieu est seul maintenant, avec Brunnhilde qui gît à ses pieds. La condamnée relève tristement la tête, et, d'une voix lente, dans le silence complet de l'orchestre, elle demande compte à son père de sa cruelle sévérité :

« Ma faute a-t-elle donc été si honteuse, que j'aie mérité de subir cet outrage? Qu'ai-je donc fait de bas et de vil, pour me voir déshonorée ainsi? »

Sa plainte continue, longue, pressante, bientôt échauffée d'une fierté généreuse. Brunnhilde est debout à présent : « En désobéissant à tes ordres, j'ai accompli ton intime désir... Je savais être fidèle à ta volonté première — et c'est pourquoi je t'ai bravé! »

Mais les paroles de Wotan se font toujours plus amères et plus sombres : il faut qu'il punisse Brunnhilde, qu'il renonce cette fois encore à l'affection, à l'amour, à son propre cœur, à la

meilleure part de lui-même. Dans la voie funeste où il est engagé, il ne peut plus revenir en arrière. Il châtiera en Brunnhilde sa faiblesse et son désir.

La vierge alors se jette aux genoux de Wotan : « Que je sois punie, s'écrie-t-elle, mais non déshonorée! » et, tandis que sous le *thème du feu* qui frémit et s'élance, sonne le motif vaillant des Walkyries, elle supplie Wotan de ceindre d'une muraille de flammes le rocher où elle dormira. Ainsi, elle ne sera point la proie d'un lâche; seul, un héros pourra la réveiller!

A ces paroles, Wotan est irrésistiblement ému. Il relève Brunnhilde. il la regarde avec une douloureuse tendresse :

« Adieu, lui dit-il, adieu, fille héroïque, toi qui fus ma joie et mon orgueil! puisqu'il faut que je te quitte, et que, me châtiant moi-même, je perde à jamais tout ce que mon cœur aima, du moins une flamme virginale gardera le sommeil de la Walkyrie... l'épouvante grondera à l'entour, et celui-là seul éveillera la fiancée, qui sera plus libre que Wotan! »

Brunnhilde s'est jetée dans les bras de son père... ils se tiennent enlacés, et, dans cette étreinte muette, leurs regards se pénètrent longuement. L'orchestre entonne avec solennité un thème apparu dès le commencement de l'admirable dialogue, le *thème de la justification de Brunnhilde*, et la mélodie monte, planant sur

d'immenses accords des cuivres, aux plus extatiques hauteurs des sonorités instrumentales. Le thème dit du *sommeil de Brunnhilde*[1] éclate au dernier *fortissimo* de cette progression incomparable, et redescend, toujours adouci, à la rencontre de la voix de Wotan, qui bientôt s'élève en une émouvante lamentation. Le thème persiste à l'orchestre, coupé de quelques autres figures, et forme l'accompagnement expressif du dernier chant d'adieu.

« Ces yeux pleins de lumière, que mes lèvres ont effleurés si souvent, alors qu'un baiser était la récompense de ta jeune ardeur guerrière... ces yeux pleins de rayons, qui brillaient près de moi dans l'ouragan des mêlées... une dernière fois je les contemple, dans le suprême baiser de l'adieu... C'est pour l'homme trop heureux que brillera désormais leur étoile! ils se ferment maintenant pour le dieu infortuné... »

Le thème du *renoncement à l'amour*, entendu à la première scène de *Rheingold*, résonne tristement, dit par la voix plaintive du cor anglais.

Wotan ferme d'un baiser les yeux de Brunnhilde[2]. La Walkyrie glisse des bras de son père

1. Ce thème serait mieux dénommé autrement : il désigne *la Fiancée endormie dans la flamme*, ce qui explique son rôle ici même, puis dans ce qui suit, et surtout au premier acte de *Siegfried*. Avant le passage en question, il a déjà paru à l'orchestre.

2. C'est ici qu'apparaît très nettement la belle suite d'arpèges (déjà une fois entendue) qui correspond au *Charme du sommeil*. Il importe de ne pas la confondre avec le thème ordinairement

sur le gazon : le sommeil magique l'a déjà saisie. Wotan la couche au pied d'un sapin, pose sur ses cheveux d'or le casque aux ailes de neige, appuie sur la cuirasse d'argent le limbe du bouclier, et place dans la main inerte la lance à la pointe redoutable. Puis, il frappe le sol avec son épieu sacré, évoquant Loge sous la forme du Feu. Des flammes jaillissent du rocher, s'élancent en crépitant d'un bout à l'autre de la scène; une rose lueur monte, emplit peu à peu l'espace. Les traits et les batteries qui forment le motif du Feu pétillent aux harpes et aux flûtes, sifflent aux violons divisés en quatre parties, sur les harmonies caractéristiques des instruments à vent; tout l'ensemble est piqué d'étincelles par le glockenspiel et le triangle. Ce prestigieux tourbillonnement descend par degrés chromatiques[1] jusqu'à ce que reparaisse, dans la riche tonalité de *mi majeur*, le thème du *sommeil de Brunnhilde*, celui qui nous montre « la fiancée endormie dans la flamme ».

Comme le refrain d'une berceuse grandiose, la mélodie se balance sur les traînées vertigineuses du Feu; on croit voir des ondes de flamme, des vagues de lumière s'élever et s'abaisser à la cadence de ce rythme. L'ivresse

appelé *le Sommeil de Brunnhilde;* elle peut être considérée comme dérivant d'un motif indiqué dans *Rheingold* et faisant allusion à la déchéance des dieux (*Dämmermotiv*).

1. Sur le motif nommé plus haut : *le Charme du sommeil mystérieux.*

sonore prend les sens et l'âme du spectateur, car le miracle anime vraiment la scène et l'orchestre de ses éblouissantes magies. Mais voici que la trompette basse et les cors vibrent sous ces paroles de Wotan : « Celui-là seul qui ne craindra pas la force de mon épieu pourra franchir la flamme! » et le *thème de Siegfried*, solennel et triomphal comme une prophétie de victoire, fait éclater sa promesse libératrice à travers les changeantes harmonies de l'orchestre. Il annonce qu'un héros viendra, un homme joyeux et fort, pour braver la puissance de Wotan et réveiller la Walkyrie.

Le thème de Siegfried est repris et achevé par les trompettes et les trombones, puis la phrase émue du dernier adieu de Wotan lui succède, cependant que le développement continue, dans les aériennes régions instrumentales, du thème de Brunnhilde endormie et des batteries du Feu... Un long *decrescendo* attendrit de plus en plus les sonorités de cette polyphonie miraculeuse : la Walkyrie a disparu derrière le mouvant rideau de flamme; la haute silhouette de Wotan s'est effacée elle-même dans l'embrasement qui enveloppe toute la cime du rocher; les arpèges deviennent plus légers, plus immatériels, et la vision s'éclipse enfin aux regards, dans un féerique murmure, un dernier accord d'une inexprimable douceur.

CHAPITRE XVI

SIEGFRIED

I

Le drame de *Siegfried* occupe, dans la trilogie dont *Rheingold* est le prologue, la place de la péripétie dans un drame ordinaire. Nous voici au centre de l'œuvre : que sera le héros si longtemps désiré par Wotan?

Wotan l'appelait de ses vœux, ce Joyeux et ce Libre, ignorant de la peur, qui seul pouvait reconquérir l'Anneau; et pourtant il a dû le haïr, en quelque sorte, dès avant sa naissance, ce fils de Siegmund et de Sieglinde, que seule a sauvé la révolte de Brunnhilde!

Lorsque Siegfried aura tué Fafner, rendra-t-il l'Anneau d'Alberich aux flots du Rhin? Et si vraiment il ne connaît pas la peur, n'est-il point celui qui doit réveiller la Walkyrie? Ce triomphe

de l'homme, rêvé par Wotan pour prolonger le règne des dieux, ne sera-t-il pas précisément la fin même de ce règne?

Cette dernière idée a grandi peu à peu dans l'esprit de Wotan; depuis que son cœur s'est tu, depuis que Brunnhilde dort le sommeil magique, il ne séjourne plus au Walhall : errant par le monde, il a cessé d'exercer l'inutile pouvoir qui ne lui a épargné ni une douleur, ni une faute, ni la certitude de sa fin. Il aspire maintenant à renoncer ses rêves, à rompre l'enchaînement des fatalités criminelles issues de ses premières erreurs. Cette fin des dieux, cette déchéance, cette mort qui longtemps fut sa crainte, sera bientôt l'objet de son désir. Que Siegfried triomphe donc, s'il le faut; que Brunnhilde soit réveillée, que toutes choses suivent leur cours, sans Wotan, contre Wotan! Que les œuvres d'ambition, de mensonge et de force s'écroulent l'une après l'autre! Wotan entrevoit dans sa fin la délivrance, le repos vainement cherché ailleurs.

L'action de *Siegfried* est peu dramatique au sens ordinaire du mot, mais très poétique en sa simplicité. Aucune combinaison; Wagner n'a rien voulu nouer ni dénouer : il s'est contenté de placer Siegfried adolescent sous nos yeux, et de le faire vivre devant nous pendant trois actes. Si Wotan intervient, c'est pour que l'œu-

vre garde sa signification générale et sa portée, afin que nous sachions combien décisifs sont les très simples faits auxquels nous assistons.

Si l'on veut comprendre le sens poétique du drame *Siegfried*, indépendamment de son rôle dans l'ensemble de la Tétralogie, il convient de le définir : le Poème de la Jeunesse. Wagner s'est complu à réaliser, en pleine vie, la lumineuse figure chantée par les Eddas, ce héros qui n'est sans doute qu'un homme, mais l'homme jeune, naïf et beau, l'homme enfant, vierge encore de civilisation.

Au premier acte, le décor représente la hutte du nain Mime, au fond d'une vaste forêt. Ce Mime est un Nibelung, frère d'Alberich, et les spectateurs de *Rheingold* ne l'ont pas oublié : il a fui Nibelheim le jour où Alberich a perdu tout pouvoir en perdant l'Anneau forgé avec l'Or du Rhin. La forêt où Mime demeure est celle où le géant Fafner — qui, par la vertu du *Tarnhelm*, a pris la forme d'un dragon — garde le trésor des Nibelungen dans son antre *Neidhöle*.

Mime, lui aussi, convoite l'Anneau. Or, réfugié en cette forêt, il y a trouvé un jour une femme épuisée de misère, Sieglinde... Sieglinde mourut en mettant au monde un fils... Avant d'expirer, elle confia l'enfant à Mime, en lui demandant de l'appeler *Siegfried*, et lui remit encore les deux fragments d'une épée brisée.

Mime a élevé Siegfried : émerveillé de voir l'enfant déployer une force extraordinaire, il rêve de lui faire tuer le dragon; alors, lui, Mime, s'emparera de l'Anneau, possèdera l'Or, et deviendra le maître universel. Car Mime est rusé, il sait beaucoup de choses, pratique le mensonge et la fourberie comme pas un : la naïveté de Siegfried lui est précieuse à exploiter.

Le contraste est frappant, dans tout ce premier acte, entre le nain laid, trembleur, hypocrite, et l'adolescent joyeux de sa jeunesse, beau avec ses yeux clairs, sa bouche franche, prompte à rire, et la toison blonde de ses cheveux bouclés. Les motifs affectés à Siegfried se ramènent à deux types mélodiques principaux : les uns dérivent du thème héroïque, si fier et triomphal, qui sonnait dans la dernière scène de *la Walkyrie;* les autres, plus rapides, plus jeunes, ont leur forme pittoresque dans « la fanfare du cor de Siegfried », souvent dénommée aussi « le thème du joyeux enfant des bois[1] ».

Avec quel intérêt l'esprit ne suit-il pas le développement de ce caractère si spontané! Une joie de mouvement agite l'orchestre dès

1. En dehors de ces deux motifs essentiels, il en existe d'autres fort heureusement trouvés, tels que celui de l'ardeur impatiente de Siegfried, et le joli thème qui souligne son envie de courir par le monde (quelquefois appelé : « thème du voyage » ou « thème de Siegfried voyageur ») et qui est aussi relatif à son impétuosité naturelle.

que paraît Siegfried. Mais bientôt glisse une mélodie plus douce, voisine aux thèmes d'amour connus de nos oreilles : Siegfried avoue qu'il a senti un vague désir sourdre en ses rêves; il nous conte la tendresse mystérieuse qui a ému son âme, aux profondeurs de la forêt, sous les couverts de feuillage où chantent les oiseaux, où luisent les grands yeux timides des chevreuils. Son désir s'éveille aux premières intuitions de l'amour... mais son dégoût s'en augmente d'autant pour les grimaces de Mime, pour les répugnantes caresses de l'affreux nain. Un jour, il presse Mime de questions, s'emporte et le menace. Grelottant de peur, Mime dit tout ce qu'il sait, narre à Siegfried l'histoire de Sieglinde, et lui montre les deux morceaux d'acier, débris du glaive que portait Siegmund. Siegfried les saisit : il veut reforger Nothung.

Qu'importe qu'il sache à peine comment s'y prendre! Rien n'arrête sa candide audace. Et le vent du soufflet active le feu; l'acier rougit, le marteau frappe, faisant jaillir des fusées d'étincelles. Siegfried forge à cœur joie, rythmant son travail aux notes d'un chant qu'il improvise [1] :

1. Pendant toute la scène dite de *la forge*, Mime prépare un breuvage destiné à endormir Siegfried, lorsque celui-ci aura vaincu Fafner; il se propose de tuer le jeune héros lui-même et de s'emparer ainsi de l'Anneau. Son va-et-vient près du foyer, son affairement, sa joie sénile et mauvaise sont à chaque instant une vivante caricature des faits et gestes de Siegfried.

« Nothung! Nothung! enviable épée! Pourquoi t'es-tu brisée jadis? Hoho, hohei! souffle, soufflet, souffle la flamme!

« Un arbre croissait au fond du bois; je l'ai abattu pour en faire du charbon. Hoho, hohei! souffle, soufflet, souffle la flamme!

« Le charbon brûle vaillamment; il brûle avec une flamme brillante, il jette des étincelles. Hohei, hoho! Voici que le fer a fondu... Hoho, hohei! souffle, soufflet, souffle la flamme!

« Nothung! Nothung! enviable épée! Te voilà fondue maintenant... Je te plonge dans l'eau, tu siffles et grondes de fureur,... te voilà froide à présent : le sang tiède te réchauffera bientôt.

« Encore une fois dans la fournaise, que mon marteau te forge, Nothung, enviable épee! Hoho, hohei! Forge, mon marteau, forge-moi une dure épée... Hahei! hahei! hahei!

« Forge, mon marteau, une dure épée! J'aime ces joyeuses étincelles : l'épée est en colère, et sa colère rit de la sorte! Allons, cesse de rougir, ma belle! Heia, hoho!

« Nothung! Nothung! enviable épée! Je t'ai maintenant fixée à ta garde. Des deux moitiés, j'ai fait une seule lame : nul coup ne te brisera de nouveau.

« Le glaive s'est rompu dans la main du père expirant, le fils vivant a reforgé le glaive; l'éclat de l'acier brille, le tranchant de l'acier coupe.

« Nothung! Nothung! enviable épée! Tu étais

morte, je t'ai réveillée à la vie! Tu rayonnes, vaillante et superbe! Montre ton éclair aux méchants et aux fourbes! Regarde, Mime, adroit forgeron : regarde si l'épée de Siegfried est bonne! »

Brandissant Nothung reforgée, d'un seul coup il fend l'enclume en deux. Avec une rapidité d'ouragan, la fanfare du glaive passe dans l'explosion de l'orchestre. Tandis que Mime roule à terre, saisi de peur, Siegfried élève joyeusement l'épée triomphante. L'espoir a vaincu, la jeunesse resplendit.

Ce premier acte de *Siegfried*, au point de vue de la symphonie orchestrale, est une des plus grandes merveilles réalisées par le maître. La musique est très descriptive, surtout dans la scène de *la forge*, mais jamais on n'y trouve des effets simplement imitatifs, et toujours il est facile de voir de quelles origines poétiques et musicales mélodies et harmonies dérivent.

Au point de vue de l'intérêt scénique, l'acte est coupé par le passage de Wotan, qui, pendant que Siegfried est allé courir dans la forêt, s'arrête un moment sous le toit de Mime. Wotan n'a plus l'aspect du maître des dieux : il est le Voyageur errant par le monde, et c'est la seule qualité qu'il se donne lorsqu'il répond à Mime. « Je n'agis plus, je regarde », dira-t-il d'ailleurs un peu plus tard. Wagner a placé là

une longue conversation du dieu avec le nain. Grâce à l'artifice de trois questions que se posent alternativement les deux personnages, il fait revenir, comme s'il avait crainte que le spectateur ne l'oubliât, toute l'histoire des dieux, des Nibelungen, du glaive brisé, de la naissance de Siegfried, etc. Le moyen est assez puéril; par bonheur, la musique de cette scène est fort riche, beaucoup plus intéressante que celle des explications de Wotan à Brunnhilde dans la *Walkyrie*, et le retour des thèmes produit un très pittoresque effet[1]. C'est d'ailleurs au début de cet entretien que paraît la superbe succession d'accords dite « harmonie du Voyageur », qui compte parmi les plus remarquables nouveautés de ce drame de *Siegfried*.

II

Au deuxième acte, un sombre prélude amène la première scène, où Alberich et le Voyageur (Wotan) se rencontrent, avant le jour, auprès de l'antre de Fafner. Cette scène, admirablement traitée, du reste, n'est pas cependant l'un des éléments caractéristiques du

1. C'est dans cette conversation que se développe, à la basse, le thème de la *Göttermacht* (le pouvoir des dieux), apparenté aux motifs des *traités* (ou de l'*épieu*) et de la *Götternoth*.

drame. Mais le jour se lève, Alberich s'est caché, Wotan a disparu, voici venir Mime conduisant le jeune Siegfried, à qui il a promis d'apprendre « ce que c'est que la peur ».

Rien de plus poétiquement admirable que la symphonie de la Forêt (*Waldweben*), que semble écouter Siegfried, assis au pied d'un tilleul, après que Mime s'est allé cacher à bonne distance. La clarté matinale emplit les bois où s'éveillent d'insaisissables murmures. Fleurs, insectes, oiseaux, tout s'anime, imperceptiblement d'abord, jusqu'à ce qu'un bruissant concert, immense et très doux, frissonne dans toute l'étendue de la forêt.

Siegfried pense à ses parents, à sa mère surtout[1]. L'adolescent, si vif, si joyeux quelques instants auparavant, s'abandonne aux tendresses de son rêve; de naïves réflexions lui viennent à l'esprit :

« Comment ma mère pouvait-elle bien être? Je ne peux pas me la représenter... Certes, ses doux yeux étaient aussi brillants que ceux des biches de la forêt... oh! bien plus encore! Elle est morte à ma naissance;... en est-il ainsi de toutes les mères? Oh! que je voudrais donc voir ma mère! Ma mère... une femme! »

1. C'est ici qu'au sein du vague bruissement (cordes avec sourdines) la voix d'une clarinette dans le grave chante la « mélodie des malheurs des Wælsungen » (Voir *la Walkyrie*, acte I, scène I.)

Un chant d'oiseaux, perlé, se détache sur l'harmonieux susurrement de l'orchestre; Siegfried y pressent une voix dont il voudrait entendre le langage, et gauchement il cherche à y répondre. Dépité de ne pouvoir redire la mélodie de l'oiseau, il entonne une fanfare sur son cor d'argent. Un beuglement sourd sort de l'antre voisin : Fafner approche.

Le combat de Siegfried et de Fafner est d'un symbolisme très grandiose; mais, au théâtre, la réalisation n'a pu jusqu'ici en être suffisante. Il est impossible de prendre très au sérieux ce dragon de cartonnage, qui se remue difficultueusement, à demi caché par les rocs amoncelés à l'entrée de la caverne. La flamme qui bout dans sa gueule et la fumée soufflée par une machine à vapeur n'arrivent aucunement à nous convaincre : on n'a pas d'inquiétudes pour Siegfried, et cette lutte prête plus à rire qu'à trembler.

Siegfried a frappé le monstre au cœur. En son agonie, Fafner prononce quelques paroles entrecoupées : « Pour l'Or maudit j'avais tué Fasolt; un enfant me tue aujourd'hui... Prends garde à toi, jeune victorieux! prends garde à la fin de tout ceci... »

La malédiction d'Alberich s'élève, articulée par les trombones : Fafner meurt.

Il semble que la mort du dragon n'ait été

qu'un épisode, projeté un moment sur le poétique fond du tableau de ce deuxième acte. *Le Waldweben* reprend, le feuillage s'agite au murmurant souffle des brises, et la voix de l'oiseau trille sa chanson de plus belle. O surprise! cette voix parle, des mots voltigent au milieu des rameaux verts!... Il a suffi à Siegfried de porter à sa bouche sa main tachée par le sang du dragon pour comprendre désormais le merveilleux langage. Cette scène charmante, adorable, est fort évidemment la plus inspirée de l'acte entier. Wagner l'a empruntée aux vieux mythes, mais comme il a su en exprimer le sens!

Écoutez cet oiseau qui chante dans la forêt : tout le moyen âge a retenti de ce chant. Aux jours de la jeune vaillance des âmes, le gazouillement de l'oiseau magique appelait les héros aux vocations les plus hautes. Lorsque le soleil glissait entre les branches, criblant de flèches d'or l'herbe drue des clairières, le trille étincelant de l'oiseau disait au rêveur les féeries des palais enchantés, les fiancées blondes, parées de gemmes éblouissantes, tout un monde de fidèle et glorieux amour. Des poètes, des chevaliers, des moines sont allés entendre l'oiseau des bois : en une heure, des siècles ont passé pour eux. Car, dans l'idée du moyen âge, l'oiseau est le vivant symbole de l'âme, qui ne connaît point les limites du temps ou de l'es-

pace; c'est l'être le plus divin de la nature extérieure : il est libre, il vole, il chante. Quand le vieux Merlin des légendes traverse les forêts armoricaines, triste, désolé, voyant la science bardique déchoir, et les anciennes puissances s'effacer devant une foi nouvelle, c'est l'oiseau qui lui crie, perdu en la profondeur du feuillage : « Merlin, Merlin, il n'y a d'autre dieu que Dieu. »

S'inspirant des antiques symboles, Wagner a fait de l'oiseau une « voix de la nature » : pour cela, il lui a donné, modifiée légèrement, la mélodie que chantait Woglinde, la première Fille du Rhin, au début de *Reingold*[1]. Il a voulu aussi l'envelopper d'une grande tendresse humaine, car, sous le bruissement des cordes, la clarinette redit le motif mélancolique des Wælsungen, comme si l'âme de Sieglinde errait à l'entour de son fils très aimé. Enfin, cette voix de l'oiseau, c'est l'écho même de nos pensées; c'est de notre désir qu'elle nous parle, elle ne nous annonce que nos propres rêves : « Joyeuse dans la souffrance, ma chanson chante l'amour... Les cœurs seuls la comprennent, qui désirent! »

— Averti par la parole de l'oiseau, Siegfried

1. Non moins reconnaissable, dans ce chant de l'oiseau, est l'élément caractéristique *du Sommeil de Brunnhilde* (*Schlummermotiv*). Le thème des Walkyries s'y trouve également : ces deux points fixent la nature *prophétique* de ce chant qui doit annoncer à Siegfried qu'une fiancée l'attend au faite de la montagne.

entre dans la caverne de Fafner, met l'anneau à son doigt, et pend le *Tarnhelm* à sa ceinture; un coup d'épée le débarrasse de Mime au moment où celui-ci lui présente son traître breuvage, et, de nouveau attentif au chant merveilleux, il apprend qu'une fiancée incomparable dort à la cime d'une montagne entourée de flammes surnaturelles. « Celui-là éveillera Brunnhilde, chante l'oiseau, qui n'aura jamais connu la peur. »

Siegfried bondit. Tout en courant, il suit le vol capricieux de l'oiseau chanteur, et nous le voyons disparaître bientôt au milieu des arbres : son guide ailé le mène vers Brunnhilde.

III

Au pied du rocher où dort la Walkyrie s'ouvre une caverne ténébreuse. Devant cette bouche de l'abîme, Wotan s'est dressé, l'épieu à la main : il vient réveiller Erda du sommeil séculaire; une dernière fois commandant à la nature, il veut questionner l'originelle déesse, savoir si elle a quelque chose encore à lui apprendre.

La nuit règne, des nuages noirs couvrent le ciel. Des éclairs traversent l'obscurité, suivis de longs roulements de tonnerre. Debout, le bras

étendu vers le gouffre, Wotan prononce l'incantation :

« Erda! Erda! réveille-toi aux profondeurs nocturnes : j'entonne le chant de ton réveil.

« Je t'appelle, Toute-Sachante, toi, Erda, l'âme du monde. Sors du sommeil de mystère où tu songes éternellement. — Erda, éveille-toi! »

Un crépuscule bleuâtre éclaire peu à peu l'incertitude de l'abîme : Erda paraît, émerge lentement de l'ombre.

« Pourquoi m'éveiller? dit-elle; que n'interroges-tu les Nornes, mes filles, qui tissent les destinées telles que je les vois dans le rêve de mon sommeil?

— Le cours fatal des choses domine la science des Nornes!

— Je t'ai donné une fille, l'enfant de ton désir : la Walkyrie peut et sait à la fois... Que ne l'interroges-tu, elle, la propre fille d'Erda et de Wotan?

— La Walkyrie a désobéi au maître des batailles : elle a fait ce qu'il aurait désiré faire, mais ce qu'il avait dû s'interdire à lui-même! Châtiée par son père, Brunnhilde dort au faîte du rocher; elle ne s'éveillera que pour appartenir à un homme...

— Tout se trouble en ma science... Le cours des choses est sombre et farouche!... Quoi! celui-là châtie l'audace, qui lui-même avait

appris à oser! Il punit une action après l'avoir provoquée lui-même! Gardien du droit et des serments, il s'oppose au droit, il règne par la violation de ses promesses!... Laisse-moi redescendre aux profondeurs... laisse-moi m'endormir de nouveau!

— Pas encore! Un jour, dans le cœur du dieu, tu enfonças l'aiguillon du souci; maintenant, puisque tu sais toutes choses, réponds à cette question : comment le dieu domptera-t-il sa crainte?

— Tu n'es pas ce que tu prétends être!... Pourquoi vins-tu troubler la paix de mon sommeil?

— Tu n'es pas ce que tu crois être! Ta sagesse touche à son terme, ma volonté est plus forte que ton savoir. Sais-tu bien ce que veut Wotan?... La Fin des dieux ne l'inquiète plus, car c'est elle qu'il désire aujourd'hui. En mon désespoir, j'avais voué le monde à la haine du Nibelung... au Wælsung joyeux je lègue à présent mon héritage! Il a conquis l'Anneau, il va vers Brunnhilde : réveillée et sachante, ta fille accomplira l'œuvre de délivrance. Rendors-toi donc, Erda, et contemple ma fin dans tes rêves; le dieu cède avec joie au jeune héros de l'humanité. Ma crainte est désormais finie... Erda, reprends ton éternel sommeil! »

L'apparition s'efface dans l'ombre du gouffre; cependant les nuages se dissipent, la lune éclaire

la scène. Siegfried arrive; Wotan essaye de l'empêcher de passer outre, d'abord par des conseils, enfin par un ordre irrité. Le dieu veut faire la suprême épreuve de sa puissance... Peut-être aussi, à l'heure décisive, est-il pris une fois encore de son ancien rêve de domination!

D'un geste souverain, étendant l'épieu sacré, il barre le chemin à l'enfant. Mais l'acier de Nothung flamboie : l'épieu roule à terre, brisé en deux morceaux.

Grave, Wotan cède le passage à Siegfried : « Va, dit-il, je ne puis pas t'arrêter... »

Il disparaît dans la nuit; une lueur rose empourpre la scène; du sommet de la montagne, les vagues de flamme semblent descendre à la rencontre de Siegfried. A l'orchestre, où le thème de la Fin des dieux a plané sur les derniers mots de Wotan, les rapides batteries du Feu courent aux instruments à cordes; on se croit revenu à l'Incantation finale de la *Walkyrie*...

Avec un superbe cri de joie, Siegfried s'est élancé parmi les rochers, courant vers la fournaise éblouissante. Des torrents de vapeur sifflent, nous cachant à demi le rouge rideau qui s'abaisse pour permettre le changement de décor. Nous sommes en pleine traversée du Feu : dans l'étincellement du glockenspiel et du triangle, au milieu de la vibration des cymbales,

des frémissantes traînées des cordes, des clairs dessins des flûtes, les cuivres proclament le thème de Siegfried, auquel répond l'allègre sonnerie de son cor d'argent. De grands traits de harpe mettent leur triomphante ivresse dans la magie de ce pittoresque tableau. Enfin les voiles s'entr'ouvrent, l'harmonieux tumulte de l'orchestre s'apaise, le décor de la dernière scène de *la Walkyrie* reparaît : un ciel lumineux et pur s'élargit au-dessus du rocher ; étendue sur la mousse, au pied d'un sapin colossal, Brunnhilde dort, tout armée.

Aux seuls premiers violons s'élève un suave dessin mélodique, issu du thème gracieux de Freia, et complété par le doux motif de Brunnhilde endormie. Siegfried a franchi le cercle de flammes ; il voit étinceler les armes qui couvrent la Walkyrie, et, tandis que les violoncelles exposent successivement le thème des adieux de Wotan et le « charme de l'enchaînement d'amour[1] », il aperçoit, saisi d'admiration, le visage divin de la vierge qui sommeille : « Un jeune guerrier !... Oh !... qu'il est beau ! » Il ôte le casque aux ailes de neige... les cheveux d'or s'épandent soudain sur le gazon... S'aidant de la pointe de Nothung, il brise la boucle qui retient la cuirasse d'argent, et cette fois c'est un cri de surprise qui s'échappe de

1 *Rheingold*. Scène II, rôle de Fricka.

sa poitrine : une femme est devant lui! une femme! l'un de ces êtres augustes qu'il avait si souvent rêvés, pendant les longues heures passées à regarder vivre la nature mystérieuse!... Tout pâle, il se jette en arrière, l'émotion l'étreint à la gorge, son cœur bat à coups précipités... Une femme! Quoi! c'est donc là une femme! Pour la première fois de sa vie, Siegfried connaît la peur.

« Il faut que je l'éveille, qu'elle me parle!... Oh! la fleur de cette bouche, le tiède parfum de cette haleine! — Éveille-toi! éveille-toi!... Elle ne m'entend point, elle reste inanimée — Dussé-je en mourir moi-même, il faut que je lui rende la vie! »

En tremblant, Siegfried se penche sur Brunnhilde : ses lèvres s'appuient aux lèvres de la Walkyrie... Lentement, la vierge ouvre les yeux.

Ici, la musique de Wagner semble reculer les limites du sublime : une solennelle harmonie — des plus simples en elle-même, — inaugure l'incomparable Réveil. Assise sur le tertre de mousse, ses longs cheveux dénoués flottant sur ses épaules, tandis qu'à ses pieds brillent ses armes éparses, Brunnhilde contemple autour d'elle la radieuse nature. Les yeux grands ouverts, les bras levés vers le ciel où le soleil flamboie, toute à l'immense félicité de son extase, elle reprend peu à peu conscience du monde et

de la vie. De nouveau les accords du Réveil sonnent majestueusement à l'orchestre, Brunnhilde salue le Jour, tandis que de religieux arpèges vont s'épanouir, à l'extrême aigu, en un trille aérien, d'une sérénité infinie. Il n'y a ici nul conflit de sentiments, et ce passage est moins une scène de drame qu'un tableau poétique; mais lorsque la poésie atteint ce degré de grandeur, elle agit sur l'âme humaine tout entière. Je sais plus d'un spectateur qui a pleuré au réveil de Brunnhilde.

On pourrait écrire bien des pages sur la scène qui suit, où surgissent, irrésistiblement passionnées, les nouvelles mélodies d'amour[1]. Après l'abandon des premiers élans de tendresse, Brunnhilde repousse tout à coup Siegfried; la fierté de la Walkyrie se révolte contre la destinée fatale : la fille de Wotan, la vierge du Walhall, serait aimée d'un homme, appartiendrait à Siegfried! — Mais l'amour est bientôt le plus fort : « O Siegfried! j'étais à toi avant même que tu fusses au monde! »

La voix du glorieux adolescent se marie à celle de la Walkyrie devenue femme... Brunnhilde se jette aux bras de Siegfried : « Les

1. L'un surtout de ces motifs, qu'on peut appeler le « thème d'amour de Siegfried et de Brunnhilde », joue un rôle important dans toute cette fin d'acte et aussi dans la *Götterdämmerung*. A noter aussi, avec le motif de paix et de calme idyllique, le thème qui accompagne la phrase de Brunnhilde : « O Siegfried, trésor du monde ! »

dieux peuvent périr, puisque l'amour aujourd'hui m'est donné! »

Cette dernière partie du troisième acte est pleine de beautés de l'ordre le plus haut : l'inspiration poétique n'y faiblit pas un instant. Néanmoins, le style musical ne s'y maintient pas toujours à un même degré de force et de richesse. Sublime au début du dialogue, il continue sans doute à être plus qu'intéressant, mais l'extrême fin de la scène n'est pas exempte d'une certaine banalité. Le thème qui apparaît à ce moment pourrait être considéré comme une forme rapide du *motif d'amour* des *Maîtres chanteurs*; au point de vue du drame de *Siegfried*, on doit le rattacher aux motifs « d'impétuosité » signalés dans l'analyse du premier acte.

CHAPITRE XVII

LE CRÉPUSCULE DES DIEUX

I

Des quatre parties de l'*Anneau du Nibelung*, *le Crépuscule des dieux* (*Die Götterdämmerung*) est certainement le plus dramatique, au point de vue tout au moins de l'intensité des secousses émotionnelles.

Après un début instrumental, où chante le thème de la nature éternelle [1], le prélude s'élargit en un véritable prologue. Les temps sont accomplis : debout sur le rocher de Brunnhilde, les trois Nornes, filles d'Erda, chantent dans la nuit le cours fatal des choses. Aux profondeurs de l'ombre rougeoie vaguement la lueur mouvante du Feu.

1. Cette « mélodie primitive » — *Ur-melodie* — est commune, on l'a vu, au fleuve du Rhin, symbole facile à comprendre, à Erda, aux Nornes, etc.

Les Nornes tressent la corde symbolique des destinées ; en leurs chants alternés, elles disent les origines, le frêne sacré, antique arbre du monde, l'épieu taillé par Wotan dans le bois de ses branches, et, depuis cette blessure, le lent dépérissement des feuilles... puis elles disent les runes de la foi jurée — gardiennes de toutes conventions — gravées par Wotan sur l'épieu, et l'obéissance universelle des créatures, jusqu'au jour où le glaive d'un héros brisa entre les mains du dieu le signe même du tout-pouvoir. — Maintenant, sur l'ordre du maître, l'arbre du monde a été abattu ; ses débris, entassés, entourent le Walhall comme d'un bûcher formidable... si le Feu embrase le bûcher, c'en est fait, à jamais, de la puissance des dieux.

Or, le Feu, c'est Loge, jadis dompté par l'épieu de Wotan, et contraint par lui de garder le sommeil de Brunnhilde. Mais Brunnhilde est réveillée, l'épieu est rompu, Wotan en a plongé les fragments dans la flamme : il va les jeter maintenant sur le bûcher du Walhall.

Ainsi chantent les Nornes, et, poursuivant, elles évoquent des visions ténébreuses : « Alberich un jour déroba l'Or du Rhin !... »

La corde des destinées semble déchirée par endroits.., une malédiction en a usé les fils... « Trop lâche la corde ! crie l'une des Nornes ; laissez-moi la tendre plus fort ! »

La fanfare du cor de Siegfried sonne dans

l'orchestre, répondant au thème de l'épée... Violemment tendue, la corde se rompt tout à coup. Par deux fois s'élève le thème de la malédiction d'Alberich.

Les Nornes disparaissent : leur science est finie ; elles retournent auprès d'Erda. Cependant l'aube blanchit l'horizon ; le ciel s'éclaire des premières lueurs du jour. Siegfried et Brunnhilde sortent de la grotte de rochers où ils demeurent [1]. Non contente d'apprendre à Siegfried les runes, Brunnhilde lui a donné ses armes et son cheval Grane, réveillé en même temps qu'elle du sommeil magique. En échange de si généreux dons, Siegfried passe au doigt de sa bien-aimée le précieux Anneau qu'il trouva dans le trésor de Fafner : « Je te le donne, comme gage de ma foi. »

C'est le désir d'exploits nouveaux qui pousse Siegfried à quitter Brunnhilde. Qu'a-t-il d'ailleurs à craindre pour elle ? La flamme protectrice ne brille-t-elle pas autour de la montagne? D'un tendre regard, Brunnhilde suit le héros joyeux, qui déjà franchit la fournaise, chevauchant Grane et sonnant à pleine gorge la fanfare de son cor d'argent.

Le rideau baisse, la merveilleuse *Rheinfahrt*

1. A considérer ici : le magnifique développement du thème de Brunnhilde réveillée, et l'éclatante splendeur du « thème héroïque de Siegfried », forme agrandie et solennisée de la gaie fanfare de cor qui avait si heureusement personnifié son impétueuse jeunesse.

commence [1]. Siegfried descend le fleuve sur une large barque, avec ses armes et son cheval près de lui. A la vive chanson du voyage succède le « thème du Rhin », cette *Ur-melodie*, originelle musique, développée dans le prélude de *Rheingold*. Ample, majestueuse, elle s'épand en de puissantes ondes rythmiques. Mais voici que le « thème de la Fin des dieux » alterne maintenant avec elle. Puis la fanfare du cor de Siegfried, modifiée, toujours reconnaissable néanmoins, scande les coups pressés de l'aviron et l'oscillation de la barque... Mais une voix se dégage du sonore roulement des vagues. C'est la plainte des Filles du Rhin, redite par l'orchestre, telle que nous l'avions entendue à la fin de *Rheingold*. Dans le bruit perlé de l'écume jaillissante, dans le bouillonnement des tournoyants remous, semble monter vers Siegfried le cri mélodieux des ondines : « Rends-nous l'Or, l'Or perdu, l'Or qui brillait dans le cristal du fleuve ! »

Le motif de l'Or du Rhin sonne au milieu de cette plainte, et celui de l'Anneau, et d'autres encore, jusqu'à ce que l'harmonie s'apaise et que s'effacent les visions surgies. Ainsi se termine le prologue du *Crépuscule des dieux*.

Au premier acte de la *Götterdämmerung*, Sieg-

1. *Rheinfahrt*, le voyage sur le Rhin.

fried arrive chez le puissant chef Gunther, fils de Gibich [1]. Auprès de Gunther sont la belle Gutrune, sa sœur, et le guerrier Hagen, son demi-frère. Fils, comme Gunther, de la reine Grimhild, Hagen a pour père Alberich; il est ce *Nibelungensohn,* né de la haine et de la malédiction, que Wotan entrevoyait dans l'avenir, au deuxième acte de la *Walkyrie* [2].

Sur le conseil de Hagen, Gunther reçoit Siegfried avec honneur, et Gutrune, présentant au nouveau venu le breuvage de l'hospitalité, lui fait boire un philtre qui doit abolir en lui la mémoire. Sitôt la coupe vidée, Siegfrid a oublié Brunnhilde [3].

— Ici se place une grosse objection : le philtre de *Tristan* n'a jamais choqué personne — sauf

1. Je n'entreprends pas de donner le détail complet du drame, et, en ce qui concerne les deux premiers actes, je n'indique que très sommairement les motifs principaux. Ces deux actes vivent, en effet, d'une façon si énergique, si grandiose, si eschylienne, qu'un résumé succinct me paraît préférable aux retards d'un récit très développé. Force me sera pourtant, en analysant le troisième, d'insister un peu plus sur l'élément musical, car le retour de thèmes entendus depuis le commencement de la *Tétralogie* prend ici une importance essentielle, et il est nécessaire d'en parler pour rendre pleinement intelligible la pensée de Wagner.

2. Gunther a eu pour père le roi Gibich; d'où, le nom de *Gibichungen* donné aux chefs de cette race. Au début de l'acte, paraissent surtout deux thèmes : la *fanfare des Gibichungen* et le *motif de Hagen;* ce dernier aura un très grand nombre de développements.

3. On fera bien de noter la mélodie correspondant à la séduction de Gutrune, avec le rythme qui la rattache au thème de Hagen, l'étrange harmonie du *philtre*, et l'analogie, facilement explicable en son symbolisme, qui existe entre cette harmonie et le motif du *Tarnhelm*.

peut-être M. Comettant — car tout le monde y voit le poétique et naturel symbole d'un amour irrésistible. Dans la *Götterdämmerung*, il est inexplicable, au point de vue humain, que Siegfried oublie tout à coup Brunnhilde, qu'il a réveillée après la traversée du Feu, et avec qui il a vécu un temps considérable. Sans doute le philtre est un symbole, l'image d'une passion soudaine, d'un violent amour supprimant pour ainsi dire les passions précédentes, surtout chez un homme aussi impétueux, aussi primesautier que Siegfried. Mais comment admettre que l'abolition du souvenir soit absolue à ce point, quoique limitée au seul amour de Brunnhilde? Comment admettre, dans l'hypothèse du symbole, que Siegfrid s'offre à livrer la Walkyrie à Gunther, et, surtout, qu'à la vue de la femme qu'il a aimée, rien ne se réveille en lui? Bien plus, confronté avec elle (au deuxième acte), accablé par elle de reproches, convaincu de la vérité par des preuves évidentes, il ne se rappelle rien, absolument rien! Comment donc expliquer la scène du philtre? Il n'est pour cela qu'un moyen, c'est d'écouter avec soin l'arrivée de Siegfried chez Gunther, d'entendre éclater la malédiction d'Alberich aux trombones, et de voir, dans l'aveuglement de Siegfried, le résultat *fatal* de cette malédiction. Siegfried, possesseur de l'Anneau, *devait* tomber dans le piège. L'incompréhensible mystère de haine s'éten-

dait à lui comme aux autres. La puissance des ténèbres agit, la malédiction d'Alberich a son effet ; effet hardiment miraculeux, mais prévu, nécessaire à ce point d'en devenir presque naturel. Siegfried est changé, dans sa mémoire, par le philtre que Hagen a conseillé, comme il le sera bientôt, dans son aspect extérieur, par le *Tarnhelm* forgé aux antres de Nibelheim.

— Enflammé par la beauté de Gutrune, Siegmund demande à Gunther la main de sa sœur. Gunther consent, mais d'abord échange avec Siegfried un serment de fraternité d'armes, et lui demande — toujours renseigné par Hagen — d'aller lui conquérir la Walkyrie Brunnhilde, que protège un cercle de flammes dévorantes. Joyeux de prouver à Gunther sa bravoure et la solidité de son amitié, le héros part pour chercher Brunnhilde. Il franchira le Feu, prendra la fiancée sans égale, et l'amènera à Gunther comme épouse. Grâce au *Tarnhelm* qui aura caché les traits de Siegfried, en lui donnant d'ailleurs l'apparence du Gibichung, Brunnhilde ne s'apercevra pas de la substitution, lorsqu'elle sera au pouvoir de celui qui l'a voulue pour femme.

Au tableau suivant, Brunnhilde a précisément un long entretien avec l'une de ses sœurs, la Walkyrie Waltraute, qui, traversant l'espace sur son coursier magique, est venue lui dire la grande tristesse de Wotan, son renoncement

à tout, et lui répéter les paroles mêmes du dieu : « Maintenant que Brunnhilde possède l'Anneau maudit, si elle le jetait dans les flots du Rhin, les dieux et le monde seraient délivrés de la malédiction ! » Mais Brunnhilde refuse de se séparer de l'Anneau : c'est pour elle le gage d'amour de Siegfried ! Les dieux et le monde périront, s'il le faut, avant qu'elle soit infidèle au souvenir de son bien-aimé. Désespérée, Waltraute s'éloigne... Brunnhilde demeure seule.

Soudain, franchissant la flamme, un homme sombre surgit à la crête du rocher. Un capuchon de mailles dissimule son visage : « Brunnhilde ! je m'appelle Gunther, et je viens te chercher pour que tu sois ma femme... Suis-moi ! »

Rien ne saurait rendre l'épouvantable scène : l'effroi de Brunnhilde, sa fuite devant cet homme spectre qui la veut emmener. La Walkyrie, d'un geste terrible, tend le bras : « A mon doigt brille la bague du héros fort, qui seul a pouvoir sur moi. Recule devant l'Anneau !

— Qu'il soit le signe de mes droits d'époux et de maître ! » répond Siegfried.

Il la saisit ; elle lutte, s'échappe, est reprise. Elle se débat avec une sauvage énergie. Il lui tord les mains, et, violemment, arrache l'Anneau. Brunnhiled pousse un cri déchirant ; ses genoux fléchissent ; elle est vaincue.

Siegfried lui montre la grotte qui s'ouvre entre les rochers ; elle y entre à pas lents. Et

lui, avant de l'y suivre, tire Nothung du fourreau : le fer du glaive, posé sur sa couche, le séparera de l'épouse qu'il doit amener à Gunther.

II

La cruelle scène qui termine le premier acte de la *Götterdämmerung* n'est qu'une préparation au conflit qui va éclater, à ce *crescendo* formidable qui semble une série de coups de tonnerre. Dès le début du deuxième acte, nous voyons revenir Siegfried [1]. Après avoir conduit Brunnhilde jusqu'au bord du Rhin, il a profité de la nuit pour céder la place au véritable Gunther.

Hagen appelle, à son de trompe, les guerriers vassaux de Gunther. Il les convie aux fêtes des noces. Tous arrivent, chantant en chœur, vêtus de peaux de bêtes, armés de boucliers, de lances et de haches. Siegfried est debout à côté de Gutrune ; près d'eux, Hagen, sinistre, semble attendre les catastrophes prochaines. Voici Gunther ! Brunnhilde le suit, comme accablée, tandis

1. Le prélude du deuxième acte est plein d'une sombre grandeur. Dans la première scène, un peu trop romantique à mon sens, Hagen, endormi sur la rive du Rhin, reçoit la visite nocturne de son père Alberich. Cette scène, d'ailleurs fort belle, conclut par un admirable lever de soleil.

que l'acclamation des guerriers salue bruyamment le chef et son épouse. Tout à coup, le regard de Brunnhilde rencontre celui de Siegfried...

La Walkyrie a reconnu le héros qui la réveilla, à qui elle appartint, et qui va posséder une autre femme, Gutrune ! Folle de rage, elle crie à Gunther : « Celui-là m'a connue ! J'ai été à lui. Il m'a trompée, il te trompe... tout est mensonge ici ! »

Siegfried nie, très étonné, mais très calme ; le philtre a effacé de son cœur tout souvenir de l'amour de Brunnhilde. Il ne se rappelle pas avoir jamais vu cette femme, hors hier, lorsqu'il est allé la prendre sur le rocher.

Brunnhilde voit briller un Anneau au doigt de Siegfried ; les contradictions s'accumulent, tragiques, horribles. Siegfried soutient ne pas avoir confié l'Anneau à Gunther, qui est censé l'avoir pris de force, au moment du rapt. Brunnhilde affirme l'avoir reçu de Siegfried et se l'être vu arracher par Gunther. La foule s'agite : le trouble, l'indignation vague d'un grand crime étreignent tous les esprits.

Pour en finir, Siegfried propose de jurer, sur la pointe d'une lance, qu'il n'a jamais connu Brunnhilde, et qu'ainsi il n'a pu trahir ni Gunther ni Gutrune : « Qui veut me prêter son arme ? demande-t-il.

— Moi ! » dit Hagen.

Il s'avance ; les guerriers forment un cercle autour de lui. Siegfried a pris en main le fer de l'épieu : « Je jure ! Que ce fer me frappe si j'ai menti. »

D'un bond de fauve, Brunnhilde entre dans le cercle. Elle arrache de l'épieu la main de Siegfried, et, saisissant le fer de l'arme, elle jure à son tour un serment :

« Arme claire, arme sainte ! entends le serment que je prononce ! Frappe cet homme ! que ton tranchant le coupe, que ta pointe le transperce, car sur toi il s'est parjuré [1] ! »

Le cri des guerriers invoquant le dieu Tonnerre est l'écho farouche de ce double serment. Sur ce, joyeux toujours, Siegfried raille les colères féminines, avoue n'être pas fait pour de semblables querelles. Il s'éloigne, les guerriers le suivent ; tous les assistants, hommes et femmes, s'en vont préparer les réjouissances nuptiales.

Brunnhilde et Gunther sont demeurés sur le devant de la scène : Gunther consterné, dévorant sa honte en silence ; Brunnhilde terrible et douloureuse, pareille à une vivante statue du

1. A noter l'*imitation* presque rigoureuse du chant de Brunnhilde, faite à l'orchestre par une trompette. Quant à l'enchaînement des motifs, je renonce à le donner ici, pour ne pas trop rompre le récit dramatique. D'ailleurs, les origines en ont été précédemment indiquées, et la progression des thèmes, très logique, s'imposera à tous les auditeurs; pas n'est besoin d'indiquer à personne le thème de la *conjuration de la mort*, pour ne citer que celui-là.

désespoir. Derrière eux Hagen se dresse, immobile, dans une attente formidable.

Bientôt Brunnhilde éclate en plaintes. Mais elle a entrevu le mystère du *Tarnhelm*, et ses plaintes sont des cris de vengeance. Hagen fait un pas :

« Voici mon épieu, sur lequel a été formulé le parjure; c'est moi qui frapperai Siegfried.

— Toi ? frapper Siegfried ?... Mais un seul de ses regards te ferait trembler !

— Parle cependant, femme outragée; j'espère apprendre de toi le moyen de le vaincre.

— O douleur! je lui avais enseigné toutes les runes ! En lui appliquant les secrets de ma science divine, je l'ai rendu invulnérable dans les combats!... dans les combats, oui... mais si tu le surprends... si tu le frappes par derrière !... je n'ai pas songé à défendre ses épaules, car jamais il ne tourna le dos à l'ennemi !

— Et c'est là que le frappera mon épieu ! Debout, Gunther ! Debout pour la mort de Siegfried ! »

Gunther hésite encore : « M'a-t-il vraiment trahi ?

— Il t'a trahi, crie Brunnhilde, et moi, j'ai été trahie par vous tous ! Si je réclamais justice, le sang de toute la terre pourrait à peine expier votre faute ! Mais la mort d'un seul suffira.... Siegfried expiera pour lui et pour vous !

— Consens à la mort de Siegfried, chuchote Hagen à l'oreille de Gunther; il porte l'anneau de Brunnhilde; c'est l'Anneau fameux du Nibelung, qui te donnera, si tu le prends, la puissance universelle... »

Gunther cède. Unies pour la conjuration du meurtre, les trois voix répètent un serment de mort. Pendant leurs dernières notes, le cortège de Siegfried et de Gutrune envahit la scène; de tous côtés sonnent des fanfares d'allégresse. Le rideau se referme sur la brusque émotion de ce violent contraste.

III

Nous sommes arrivés au dernier acte de la *Tétralogie*, au point où toutes les idées, tous les conflits passionnels du drame, toutes les poétiques inspirations de la symphonie trouvent leur terme et leur définitive solution. Le prélude commence, l'appel joyeux de Siegfried se fait entendre; au loin, la trompe de Hagen lui répond... mais quel est ce murmure voilé des cors, qui doucement nous reporte au prélude de *Rheingold ?...* Les sonorités primitives de la *Tétralogie* reparaissent, esquissant l'*Ur-melodie* éternelle ; puis la plainte des trois ondines chante aux hautbois et aux clarinettes ; elle se

modifie, suivent deux nouveaux dessins, qui alternent, tandis que le rideau s'ouvre et que nous voyons les eaux vertes du Rhin couler au pied d'une rive rocheuse où viennent finir des forêts. Woglinde, Wellgunde et Flosshilde émergent des vagues, à mi-corps parfois, et nagent, sur un délicieux bercement rythmique.

Elles chantent :

« Le soleil nous a envoyé ses clairs rayons ; mais la nuit règne au sein des eaux... Jadis, l'Or brillait sous les vagues, étoile sublime des profondeurs ! »

Siegfried débouche de la forêt : la poursuite d'un gibier aperçu l'a éloigné de ses compagnons de chasse. Les Filles du Rhin l'appellent ; surpris et charmé de la rencontre, il s'approche du rivage :

« Que nous donneras-tu, dit Woglinde, si nous te faisons retrouver le gibier dont tu as perdu la trace ?

— Ce que vous voudrez, répond Siegfried en riant.

— Un Anneau d'Or brille à ton doigt..... Jette-le-nous !

— Comment ! pour un malheureux ourson que je poursuis, vous demandez ce bel anneau d'or ?

— Es-tu vraiment si avare ? » répliquent les ondines.

Elles éclatent de rire, et plongent brusquement. Siegfried se repent de son refus.

— Revenez! crie-t-il en se penchant vers le fleuve ; revenez, mes belles nageuses ! volontiers je vous donnerai l'anneau... »

Déjà il a retiré de son doigt le brillant cercle de métal. Graves cette fois, ainsi chantent les Ondines :

« Garde l'Anneau, Siegfried, jusqu'à ce que tu comprennes la malédiction qui s'y attache ; tu seras bien aise alors que nous t'en délivrions. »

Tranquillement, Siegfried remet l'Anneau à son doigt: « Allons, chantez ce que vous savez là-dessus !

— Siegfried, Siegfried ! nous savons ton prochain malheur. L'Anneau a été fait de l'Or du Rhin; son maître, qui le forgea, l'a maudit ; sa possession entraîne la mort: si tu ne le rends, tu mourras aujourd'hui même... Seules, les eaux du Rhin effaceront la malédiction du Nibelung. »

Mais Siegfried ne connaît pas la crainte ; insoucieux du danger, il sourit de la menace que prononcent les Filles du Rhin.

« Siegfried, Siegfried ! ne brave pas la malédiction qu'ont tressée les Nornes dans la corde des destinées !

— Nothung saura bien couper cette corde-là !... Autrefois un dragon m'annonça une malé-

diction pareille : il ne réussit pas à m'enseigner la peur! Par désir des joies d'amour, je vous donnerais bien l'Anneau... mais la crainte de la mort ne me le fera pas abandonner. Car — regardez! — voilà le cas que je fais de ma vie! »

Ramassant une motte de terre, il la jette au loin derrière lui.

« Quittons ce fou ! chantent les Filles du Rhin ; il a prêté des serments, et les a oubliés — appris des runes et ne les a pas comprises — reçu le plus grand des biens et n'a pas su en jouir. — Adieu, Siegfried ! nous connaissons une femme qui écoutera mieux nos paroles ; allons vers elle : c'est elle qui héritera de toi aujourd'hui. »

Elles disparaissent sous les eaux.

Cependant les chasseurs arrivent, Gunther et Hagen en tête. Tout le monde s'assied au bord du fleuve. La chasse a été bonne ; il convient de se reposer un instant avant de retourner à la demeure des Gibichungen. Le soir tombe ; on boit, on cause, et, sur la demande de Hagen, Siegfried raconte aux guerriers les héroïques aventures de sa jeunesse. Il redit la forêt profonde où Mime s'était caché, les fourberies du nain, Nothung reforgée, le combat contre Fafner, le chant de l'oiseau des bois..,

Ici, le merveilleux *Waldweben* recommence à murmurer à l'orchestre ; il semble que Siegfried entende encore la voix magique, la voix du rêve

éveillée dans le doux frissonnement du feuillage. Il répète le chant même de l'oiseau, cependant que Hagen lui présente une corne d'hydromel, où il a froissé des feuilles arrachées à un bouquet de plantes sauvages. Siegfried boit et continue son récit. Mais, à mesure qu'il parle, les souvenirs surgissent à nouveau. Le breuvage préparé par Hagen a dû raviver sa mémoire, car voici que l'oiseau chante : « Au faîte du rocher dort Brunnhilde !... »

Siegfried ne voit plus ceux qui l'écoutent. Debout, l'œil fixé sur une vision de lumière, il redit la traversée du Feu, la Walkyrie étendue au pied du sapin, sur le vert tapis de mousse... « J'ouvre le casque, je romps l'armure, j'éveille la vierge... les bras de Brunnhilde m'ont enlacé !.... »

Deux corbeaux passent au-dessus de Siegfried.... « Toi qui comprends le langage des oiseaux, sais-tu, interroge Hagen, ce que ces corbeaux disent ? »

Siegfried se retourne brusquement vers le Rhin, pour suivre les corbeaux du regard. La malédiction d'Alberich éclate aux cuivres ; Hagen s'est dressé : il lève son épieu, frappe Siegfried entre les épaules.

Blessé à mort, Siegfried saisit son bouclier à deux mains et veut en écraser Hagen. Mais ses jambes fléchissent, tout son corps chancelle, il s'effondre sur le sol.

« Hagen, que fais-tu ? — Hagen, qu'as-tu fait? »

Tel est le cri des guerriers et de Gunther, tous pétrifiés d'une épouvante soudaine.

A pas lents, Hagen s'éloigne ; il disparaît entre les arbres, dans la nuit qui descend déjà sur le Rhin.

Siegfried se relève à demi ; deux hommes le soutiennent. Ses yeux grands ouverts étincellent... Et voici que les harmonies du Réveil de Brunnhilde sonnent prodigieusement à l'orchestre. Dans la suprême clairvoyance finale, Siegfried prononce le nom de la femme qu'il aima et par laquelle il meurt.

« Brunnhilde ! »

L'amour s'est retrouvé, l'extase suprême commence.

« Brunnhilde, sainte fiancée... éveille-toi, ouvre les yeux !

« Pourquoi t'être endormie de nouveau?... L'éveilleur est venu, il brise tes liens, son baiser te délivre... Oh ! ces yeux ! désormais éternellement ouverts !... Oh ! le pur souffle de cette haleine !... Bienheureuse agonie ! Brunnhilde me salue !... »

Sa voix s'éteint ; ses yeux se ferment. Il meurt.

La nuit couvre le Rhin. Gunther fait un signe : le grand corps de Siegfried est mis sur son large bouclier.

Répondant au motif de la destinée et à un trait sourd des cordes graves, un thème bien des fois entendu rappelle tous les malheurs des Walsungen. Énoncé d'abord par les cors et les tubas, ce thème passe aux clarinettes et aux bassons ; puis un *crescendo* gigantesque — uniquement formé de trois notes — amène l'énorme explosion des cuivres. Le cortège s'ébranle, le trait reprend aux basses et aux altos, et le « motif héroïque des Wælsungen », en des sonorités mâles, mais contenues, poursuit l'oraison funèbre du héros expiré. A chaque fois que revient l'éclat martial des cuivres, entre les fragments successifs des thèmes affirmés, le trait s'obstine, gémit lugubrement. D'obscures vapeurs flottent sur le Rhin, envahissent peu à peu la scène... A ce moment, la lune brille entre les nuages : sa clarté blanche vient frapper le corps de Siegfried étendu sur le bouclier de guerre, et fait étinceler les casques et les lances. Mais la brume s'épaissit davantage ; bientôt le cortège s'efface dans la nuit.

Les thèmes ont continué cependant leurs saisissantes réapparitions. Nous les reconnaissons tous, émus de doux et de tragiques souvenirs : la pitié de Sieglinde pour Siegmund, la mélodie de leur amour, et, de nouveau, le thème de leurs souffrances ; puis, après un agrandissement majestueux, le thème de l'épée, proclamé par la voix fulgurante d'une trompette ; enfin, alter-

nant avec les formidables sonneries du *tutti* orchestral, les deux motifs héroïques de Siegfried.

A deux reprises se dessine le thème si expressif de « Brunnhilde réveillée » ; l'oreille, frappée de troubles accords, croit reconnaître en même temps le « *Herrscherruf* d'Alberich[1] », l'harmonie « des corbeaux de Wotan », la vague plainte des Filles du Rhin et un rappel du thème de l'anneau ; de ces évocations obscures se dégage le motif de la malédiction, puis, en mineur cette fois et comme assourdie, la seconde fanfare de Siegfried...

Sur la scène à nouveau découverte, nous voyons, comme au premier acte, la demeure des Gibichungen. La nuit est profonde : à peine distingue-t-on le Rhin dans les ténèbres.

Gutrune se lamente : Siegfried tarde bien à revenir. Tout à l'heure, elle a vu Brunnhilde sortir du palais, se diriger vers le Rhin, et, s'éloignant sur la rive, disparaître au fond de l'ombre.

Cependant des appels résonnent, des torches brillent ; la chasse est de retour... Hagen marche le premier : il annonce à Gutrune la mort du héros, tué, dit-il, par un sanglier furieux. Gutrune pousse des cris de désespoir;

1. *Zittre und zage, gezähmtes Heer :*
Rasch gehorcht des Ringes Herrn!
(*Rheingold*, scène III.)

elle se jette sur le corps de son époux que les chasseurs viennent de déposer sur une litière; devinant que Siegfried a été assassiné, elle accuse Gunther d'être l'instigateur du meurtre. Gunther rejette le crime sur Hagen.

« Eh bien, oui! je l'ai tué, rugit Hagen; attesté pour le serment, mon épieu devait châtier le parjure. J'affirme mon droit au butin : l'Anneau du mort est à moi!

— Arrière! crie Gunther; moi seul ait droit sur cet Anneau... Oses-tu bien, effronté bâtard, prétendre à l'héritage de Gutrune? »

Hagen tire l'épée :

« L'héritage du Nibelung! répond-il d'une voix terrible; son fils le réclame aujourd'hui! »

Il fond sur Gunther et l'étend mort à ses pieds. Tremblants d'horreur, les assistants reculent. Hagen fait un pas vers le corps de Siegfried :

« A moi l'Anneau! »

Prodige effrayant! la main de Siegfried se lève, menaçante, tandis qu'une trompette fait entendre le motif de Nothung. A cette vue, Hagen s'est arrêté...

Mais voici que du fond de la scène s'avance Brunnhilde, à pas lents, auguste en la blancheur solennelle de ses voiles. Elle vient, elle va tout conclure, car la Fin des dieux chante mystérieusement à l'orchestre, et la *mélodie*

primitive y répond, à jamais belle et sereine, par la rénovation de ses périodes incessées.

Brunnhilde parle :

« Assez de plaintes ! — La femme du héros, celle que tous vous avez trahie, celle-là vient maintenant accomplir la suprême vengeance. »

Gutrune, qui gît à demi morte sur le sol, se relève pour maudire sa rivale.

« Infortunée! lui répond Brunnhilde, sache moi seule j'ai été l'épouse de Siegfried ;... longtemps avant de te connaître, il me jura une éternelle fidélité ! »

A ces mots, Gutrune achève de comprendre l'entière réalité. Elle retombe, expirante, auprès du cadavre de son frère.

« Elevez un bûcher, dit Brunnhilde aux assistants ; élevez-le sur la rive du Rhin, et qu'il reçoive le corps du héros ! Amenez aussi le cheval de Siegfried, Grane, afin qu'avec moi il puisse suivre son maître ! »

Pendant ces diverses paroles, maints thèmes sont parus dont l'énumération serait trop longue à faire, mais qui nous suggéraient à l'envi des souvenirs. Les motifs de l'amour qui unissait Siegfried et Brunnhilde accompagnent ensuite l'émouvant passage : « Personne n'aima comme lui, et personne autant que lui n'a violé la foi jurée ! »

La fatalité de la mort et l'interrogation de la destinée alternent avec les thèmes du Walhall

et de la justification de Brunnhilde, tandis que retentit cette éloquente plainte :

« O vous, dieux du Walhall, immuables gardiens des serments! Jetez un regard sur la floraison de mes douleurs, et contemplez votre faute éternelle! Ecoute-moi gémir, toi, le plus grand des dieux : tu as voué ce héros à la malédiction prononcée contre toi, en lui faisant accomplir l'acte que tu désiras si longtemps... Il fallait qu'il me trahît, lui, le plus pur de tous, pour qu'une femme pût enfin savoir et comprendre! — Sais-je bien ce que tu souhaites que je sache? — Je sais tout — oui — tout — et je t'annonce ce que tu as si douloureusement attendu : Wotan, dieu — repose-toi maintenant. »

Elle retire l'Anneau qui brille au doigt de Siegfried, et reste un moment à le regarder, durant que le thème de la Fin des dieux et la mélodie primitive reparaissent à l'orchestre. Hagen n'a pas bougé : il attend, appuyé sur son épieu.

« Voici l'héritage qui me revient, poursuit Brunnhilde à voix lente... Anneau maudit!... Je prends ton Or, mais pour y renoncer! »

Deux des motifs des ondines s'élèvent aux clarinettes et aux cors; les violons en murmurent un troisième, la berçante mélodie que chantait Woglinde au début de *Rheingold*.

« A vous, sages Filles du Rhin, je dois un sûr

conseil... Ce que vous demandiez, je vous le donne : reprenez votre bien, reprenez-le dans les cendres de mon corps... le Feu qui va me consumer purifiera l'Anneau de la malédiction! Vous, dans les ondes, ouvrez-en le cercle fatal, et gardez bien désormais l'Or radieux, qui vous fut dérobé pour le malheur du monde. »

Brunnhilde a mis l'Anneau à son doigt. Elle se tourne vers le bûcher où repose le corps de Siegfried, et arrache à l'un des assistants une torche enflammée...

« Corbeaux de Wotan, allez retrouver votre maître : contez-lui ce que vous avez entendu près du Rhin. Passez aussi près du Roc de Brunnhilde... là brûle encore le Feu : montrez à Loge délivré le chemin du Walhall — car la Fin des dieux commence — et — ainsi! — je jette dans le Walhall la torche de l'incendie suprême. »

Elle lance la torche sur le bûcher : la flamme crépite, deux corbeaux s'envolent, aussitôt disparus... Des guerriers amènent le cheval de Siegfried par la bride.

« Grane, mon cheval, je te salue!... Sais-tu où je te veux conduire? »

... Très doucement, le motif de *la Rédemption par l'Amour* chante aux voix aériennes de l'harmonie, alternant avec le thème de Siegfried, que posent martialement les trompettes... Pour la première fois réapparaît la mélodie cé-

leste, depuis qu'elle résonna, au troisième acte de la *Walkyrie*, dans l'adieu reconnaissant de Sieglinde.

« Ton maître Siegfried est là, continue Brunnhilde, Siegfried, mon bienheureux époux. Tu hennis, joyeux de le suivre, attiré par la souriante rougeur du feu ! »

Elle s'appuie sur l'encolure de Grane. Le thème rédempteur, qui grandit aux bois et aux cordes, soulève maintenant la mélodie vocale :

« Sens battre ma poitrine, toute brûlante de tendresse : le Feu embrase aussi mon cœur...

« Le tout-puissant amour va me réunir à Siegfried ! — Allons, Grane ! au galop, pour retrouver ton maître !... Siegfried ! Siegfried ! ton épouse vient à toi ! »

Elle s'est élancée sur Grane : le cheval part à fond de train vers le bûcher et d'un bond saute dans la flamme.

Et soudain le brasier s'effondre : en tourbillons formidables, le Feu monte, remplit la scène, tandis que les assistants s'enfuient épouvantés. Mais le Rhin se gonfle, envahit tout à coup ses rives : des flots énormes roulent jusqu'à la fournaise, la submergent, engloutissent les débris fumants.

Dans l'agitation croissante des cordes, l'*Ur-mélodie* se devine : les Filles du Rhin surgissent des vagues...

Hagen pousse un cri : « l'Anneau ! » Il se

précipite vers le Rhin, y entre, dans l'effort insensé de son furieux désir. Mais, en plongeant, les Ondines l'entraînent... Hagen s'abîme sous les eaux, tandis que la malédiction d'Alberich retentit une dernière fois.

Les Filles du Rhin reparaissent : joyeuses, elles élèvent l'Anneau reconquis, et le premier chant de Woglinde dans *Rheingold* rythme à l'orchestre, sur le murmure des vagues, le bercement de son inoubliable mélodie.

Le thème du Walhall sonne largement, dit par les tubas et la trompette basse ; le chant de Woglinde lui répond, contrepointé avec le thème de la *Rédemption par l'amour*. La Tétralogie entière se résume devant nous en ses lignes principales... Voici maintenant les sifflantes batteries du Feu. Au loin, au-dessus de l'horizon chargé de ténèbres, une lueur rose grandit, aurore et couchant tout ensemble : c'est le reflet de l'incendie qui déjà entoure le Walhall. L'œil troublé du spectateur voit se dessiner, dans les brumes du ciel qu'embrase peu à peu la clarté fauve, la demeure où siègent les dieux, Wotan au centre, grave, immobile en présence de sa Fin. Les thèmes se développent dans l'orchestre, croisant leurs mélodies et leurs mesures diverses, mettant sous la rude majesté du Walhall la gigantesque terreur de la *Götternoth*, et faisant courir en tout sens le rapide sifflement du Feu. Une fois

encore, le thème de Siegfried éclate, lancé par les trompettes et les trombones, comme pour écrouler le thème du Walhall... Le motif de la Fin des dieux lui répond... Les catastrophes s'effacent, et, maintenant que tout est fini, le thème de Rédemption, planant seul dans les hauteurs, semble dire la mort de la mort et l'éternité de l'Amour.

CHAPITRE XVIII

LA DERNIÈRE ŒUVRE. — PARSIFAL

I

Montsalvat! Ignoré sanctuaire, église de la resplendissante grâce, arche des sacrées merveilles, où parviennent seuls les plus vaillants d'entre les purs!

Le moyen âge avait rêvé ce lieu mystique : il y avait placé le joyau du divin sacrifice, la coupe de l'Eucharistie et du Calvaire.

En la piété de sa glorieuse songerie, l'âme du peuple chrétien avait imaginé une relique deux fois sanctifiée. Elle avait voulu que la coupe où s'épandit le sang du Christ, par l'invisible immolation de ces paroles : « Ceci est le calice de la nouvelle alliance en mon sang, versé pour le salut d'un grand nombre », fût aussi le précieux vase où Joseph d'Arimathie aurait recueilli le

sang visible du Dieu mort sur la croix. Cette coupe, ce *Gral*, les Anges l'avaient un jour remis aux mains du chevalier Titurel, avec la lance qui ouvrit le côté du Sauveur. Et, pour abriter ce trésor incomparable, Titurel construisit un temple sur une cime élevée, et il le nomma la *Montagne de salvation* — Montsalvat.

Et dès lors, des héros chevauchèrent par val et par colline, ardents à la *quête du Gral*, ardents à trouver le chemin du sanctuaire, à mériter surtout d'être choisis pour sa garde. Soldats de justice, ils protégeaient les faibles et châtiaient les impies. Prédestinés aux fonctions séraphiques, ils s'efforçaient de triompher des tentations, de tuer le péché, d'asservir en eux la chair. L'enfer leur opposait son embûche, des épreuves redoutables leur étaient réservées. Mais, vainqueurs des sortilèges et des monstres, affermis dans la foi, fortifiés dans la bravoure, consacrés dans la chasteté, ils atteignaient les bois augustes, où les arbres portent des fruits merveilleux, où les lis très purs croissent en floraisons géantes, et voyaient luire, au delà des troubles feuillages, les marbres et les ors de Montsalvat. Ils arrivaient, saisis d'un ravissement sans bornes, franchissaient les portiques vermeils, revêtaient les blanches tuniques et les hauberts d'argent; prosternés sur le parvis, dans la fulguration des voûtes éblouissantes, parmi le nuage de l'encens, sous un

cantique d'enfants pareils aux anges, ils éprouvaient dès ce monde les joies de la céleste Patrie.

Réveille-toi, sors des ténèbres, Femme, Être terrible, Fleur du Gouffre, Rose de l'Enfer! Déjà grondent les tonnerres de l'abîme; dans les vapeurs monte le fantôme, l'Innommée sépulcrale, mystérieuse comme Isis, belle comme Astarté, qui à cette heure se nomme Kundry!

La voici, toute blanche aux plis blancs d'un suaire, et superbe, effroyablement. C'est la Dormante, la Morte, qui pourtant doit revivre, — l'ancienne Démone, la prêtresse de l'éternelle damnation.

Kundry! Kundry! sors du gouffre, Femme, Être terrible, toi qui déjà t'es appelée Hérodiade... Le sommeil de malédiction te possède. Séductrice, Reine des luxures, l'enfer te commande de te lever, pour le péché et pour la mort des âmes.

Kundry! Kundry! Femme éternelle, moins terrible encore que douloureuse! Le pouvoir satanique a dompté ton âme avec ton corps, et voici que tes lèvres maudites s'agitent sous le linceul : un cri s'élève, un cri déchirant, un cri de bête agonisante, où gémit toute la souffrance humaine, l'angoisse de toutes les créatures, la plainte de toute chair condamnée.

Oh! ce cri, ce rire d'inexprimable douleur,

sanglot de désespoir, hurlement de blasphème, hoquet de volupté sauvage!... Un homme vient, un enfant, un pur... C'est celui-là que tu vas perdre... « A l'œuvre, Kundry! » ainsi rugit l'abîme; « éteins cette lumière, anéantis cette innocence — oh! celle-là surtout! — l'instant est arrivé des mortelles délices, de ce baiser dont nulle de tes victimes n'a guéri... »

Femme, Être énigmatique, pourquoi ta soudaine révolte? Peut-on vouloir encore dans la Mort? Quel est ce « Non » surhumain gémi par ta bouche de fantôme? « Je ne veux pas... non!... non!... pas celui-là! » Et la voix du maître répète : « Tu le veux, car il le faut! »

Ainsi, tu as essayé la lutte! un être serait en toi, que la volupté d'enfer n'aurait pas tué entièrement... dans ta beauté affreuse, quelque chose subsisterait encore de cette autre beauté qui te faisait semblable aux anges? O Kundry, Kundry, élue pour l'amour, née pour le ciel, nous n'avons pu cesser de t'aimer!... Ta chute est notre chute, et l'univers souffre avec toi.

Oui, tu seras sauvée, femme sept fois maudite! Esclave du péché, sache que celui qui te bravera te rendra libre. Un jour approche, où le rire finira sur les lèvres de la pécheresse, où les larmes de la Rédemption sanctifieront les yeux de la pénitente. Vaincue par l'innocence, délivrée par la pitié, Hérodiade est devenue Marie-Madeleine. Les âges de foi ont vu le mi-

racle : en une matinée de printemps, un jour de vendredi saint, Kundry a pleuré, Kundry a été pardonnée, Kundry est morte, morte pour revivre, hors du temps, là où la mort est abolie, où vit l'amour, seul, à jamais.

II

C'est à Montsalvat que nous transporte le prélude de *Parsifal*. Un thème s'élève, sans accompagnement, comme si une voix seule parlait dans le silence de l'univers, à la fois divine et humaine : et ce thème, qui contient en germe tous les motifs religieux de l'œuvre, est précisément celui sur lequel doivent se placer les paroles saintes : « Prenez mon corps, prenez mon sang. »

Un vague frémissement du quatuor emplit l'espace de ses mystiques arpèges, que soutient le roulement voilé des tymbales ; tel un songe qui se prolonge, tremble et s'éteint peu à peu sous les voûtes augustes d'une cathédrale. Le motif de la Cène le traverse lentement ; puis les derniers accords, à peine perceptibles, s'effacent dans une sérénité recueillie.

Deux fois encore le motif reprend, en mineur, plus triste en sa grave éloquence, mais amenant une pareille succession d'effets.

Sans transition, après un moment de silence, le thème du Gral se fait entendre, exposé à deux reprises, par les cuivres d'abord, par les bois ensuite. Voici maintenant le thème de la Foi, que proclament deux trompettes [1], et qui s'achève sur les tonnants accords des trombones. Ce motif se répète, montant par degrés chromatiques, jusqu'à sa péroraison quasi liturgique. Une courte réapparition du motif du Gral est confiée aux instruments à cordes; puis le thème de la Foi, lui répondant aussitôt, se développe amplement, chanté tour à tour par les divers chœurs de l'orchestre, les bois, le quatuor, les cors, les cuivres.

La dernière partie du prélude est une lamentation poignante : le premier thème a pris un caractère de solennelle douleur; ses notes extrêmes sont devenues des sanglots, répétés à présent par toutes les voix instrumentales. Les souffrances de la Passion renaissent dans le cœur du Christ, trahi par ses propres élus, outragé par ceux qu'il avait choisis pour renouveler les miracles de son amour. Et dans un contrepoint prodigieux, les douloureux motifs se croisent, disant la plainte du Sauveur, son immolation, ses larmes d'agonie, et la compassion inépuisable qui embrasse en lui tous les souffrants, les faibles, les blessés, les

1. A ces deux trompettes est adjoint un cor.

pécheurs. La gémissante symphonie vient se perdre, se résumer, dans une lente ascension de la phrase initiale...

Au premier acte, la scène représente les bois qui entourent le temple du Gral. Entre les arbres séculaires, on aperçoit la nappe bleue d'un lac. C'est l'aube. Gurnemanz, le vieil écuyer du preux Titurel, écoute retentir l'appel du Gral; il s'agenouille; les deux pages qui sont avec lui se prosternent à ses côtés; tous trois disent à voix basse la prière du matin.

Mais des chevaliers arrivent, précédant une litière où gît Amfortas, le roi du Gral, le fils de Titurel. Blessé d'une plaie que rien ne peut guérir, le lamentable chef de la sainte confrérie endure des souffrances cruelles; chaque jour, on le porte au lac, afin que l'eau sacrée rafraîchisse ses membres. En ce moment, il éprouve un peu de calme... « Après la nuit terrible, la splendeur matinale des bois frappe mes regards... L'onde du lac va baigner mon corps épuisé,... la souffrance s'arrête, la nuit de douleurs se dissipe... »

Gurnemanz présente une fiole à Amfortas. Ce baume, Kundry vient de l'apporter, Kundry, la messagère farouche, aux yeux hagards, de qui nul ne connaît la nature et l'origine. Étendue près d'un buisson, Kundry assiste à toute la scène, et c'est à peine si elle fait un mouvement, si une parole lui monte aux lèvres. Ce-

pendant l'on a mené Amfortas au bain, et le vieux Gurnemanz, répondant aux questions des pages, leur raconte le sommeil de mort qui prend Kundry par intervalles, tout ce qu'il y a de mystérieux en elle, et pourtant sa fidélité à servir les chevaliers du Gral chaque fois qu'elle en trouve l'occasion. » Peut-être, hasarde-t-il, peut-être expie-t-elle aujourd'hui quelque grande faute commise dans une vie antérieure ! »

Poursuivant son récit, il explique la blessure d'Amfortas. Le roi de Montsalvat était parti pour combattre le pire ennemi de la sainte milice, Klingsor le magicien, qui, désespérant de mériter la dignité suprême, avait réussi, en se mutilant, à s'affranchir des tentations de la chair, croyant ainsi parvenir à s'emparer du Gral. Mais une femme, suscitée par Klingsor, une femme « infernalement belle », était soudain apparue aux yeux d'Amfortas. Elle l'avait séduit, attiré dans ses bras. Le magicien en profita pour enlever la lance sacrée, l'épieu que portait Amfortas et qui avait percé autrefois le côté du Sauveur... Vainement Amfortas s'arrache de l'étreinte où l'a enlacé la tentatrice ; l'épieu, aux mains de Klingsor, le frappe d'une inguérissable blessure.

« Un jour, continue Gurnemanz, Amfortas priait devant le Gral, accablé de remords, torturé par la douleur qui nuit et jour brise son

corps et son âme... Une clarté se fit dans le sanctuaire, et des paroles résonnèrent, mystérieuses :

« Sachant par la Pitié est le Pur au cœur sim-
« ple — attends-le : c'est lui que j'ai élu[1]. »

Les pages émus ont ployé le genou ; pieusement ils répètent la formule de salut...

Une brusque fanfare des cors coupe l'harmonie consolatrice,... c'est le *thème de Parsifal*. Traversé d'une flèche, un cygne vient s'abattre sur le sol, et aussitôt des chevaliers du Gral, des écuyers, des pages entrent en scène, traînant avec eux un jeune homme, un enfant aux cheveux blonds, aux grands yeux étonnés. Il tient un arc à la main : c'est lui qui a tué le cygne.

Gurnemanz reproche au jeune inconnu d'avoir fait œuvre de meurtre : le cygne paisible était aimé de tous ; il volait au-dessus du lac, confiant et doux, lorsque la flèche aiguë l'a percé ; maintenant son aile est inerte, son regard s'est voilé, le sang a souillé son plumage de neige : « Enfant, voilà ce que tu as fait ! »

Parsifal a écouté avec stupeur ; tout à coup, l'émotion le saisit : il brise son arc et en jette loin de lui les morceaux.

« D'où viens-tu ? dit Gurnemanz.

— Je ne sais pas.

1. Ce motif est souvent appelé *motif de la promesse* ou *thème de rédemption*.

— Quel est ton père?

— Je ne sais pas.

— Qui t'a envoyé vers nous par ces sentiers?

— Je ne sais pas.

— Ton nom alors?

— J'en ai eu beaucoup, mais je les ai tous oubliés! »

L'étrange dialogue continue cependant : « J'ai une mère, dit Parsifal, elle a nom Herzeleide [1]... Un jour, dans la forêt, je vis des hommes brillants montés sur de grands animaux. J'ai couru après eux, sans pouvoir les rejoindre; puis je me suis fait un arc et des flèches, et j'ai vécu dans les bois, chassant les bêtes que je rencontrais. »

Kundry s'est levée; brusquement elle annonce à Parsifal que sa mère est morte, morte du chagrin de ne plus revoir son fils.

Hors de lui, Parsifal s'élance sur Kundry et la prend à la gorge. Gurnemanz l'arrache de ses mains; l'enfant perd connaissance.

Aussitôt Kundry cherche de l'eau et lui en asperge le visage; puis, l'ayant vu ouvrir les yeux, elle s'éloigne, saisie d'un frisson indicible; des mots entrecoupés s'échappent de sa bouche; elle va, elle s'éloigne, à reculons, comme terrifiée par un spectre... « Oh! le

1. *Herzeleide :* Peine du cœur. L'apparition de ce mot présente l'une des plus émouvantes accentuations du discours musical dans tout ce premier acte.

repos! le repos pour la pauvre fatiguée! — Dormir! — que personne ne m'éveille! — non... non! pas dormir!..... une terreur me prend : l'heure est venue — dormir — dormir — il le faut!... »

Elle a disparu derrière les broussailles. A cet instant, il semble que le paysage commence à se déplacer peu à peu. « C'est midi; laisse-moi te conduire au temple, dit Gurnemanz à Parsifal. Là, je verrai si tu es bien celui que nous attendons. »

Le décor se meut, et graduellement se transforme. Une obscurité envahit la scène, estompe la lente métamorphose des arbres en rochers, le surgissement des sombres voûtes de pierre. Une symphonie gigantesque grandit cependant à l'orchestre [1]; puis, sur le suprême appel des trombones annonçant la religieuse agape, tandis que sourdement s'ébranlent les cloches de Montsalvat, l'intérieur du temple apparaît, se précise, s'éclaire, dans le jour épandu des hauteurs d'une coupole.

La scène religieuse déroule alors ses périodes majestueuses, avec l'alternance des chœurs de chevaliers et des strophes chantées par les enfants, la grave sonnerie des cloches lointaines, la progression du thème du Gral, l'épanouisse-

1. L'analyse de cette *Verwandlungsmusik* est trop ardue pour que je puisse la donner ici. Au chapitre IV, on a dû trouver d'ailleurs une indication sommaire des motifs essentiels.

ment angélique du thème de la Foi ; elle est traversée par la voix du vieux Titurel, vraie parole d'outre-tombe, par la plainte navrante d'Amfortas, le roi coupable, le prêtre indigne, se refusant à renouveler sa vie et ses tortures dans l'accomplissement du sacramentel office : « Pitié, mon Dieu ! pitié ! prends-moi mon héritage, ferme la blessure,... fais-moi mourir absous ! » Cependant l'instant inéluctable est venu. Amfortas gémissant se courbe devant le Gral, que les enfants ont sorti du tabernacle. L'obscurité se fait peu à peu dans le temple, couvre les assistants prosternés ; les voix pures de la coupole, sur le sourd tremblement de l'orchestre, chantent les paroles mêmes de la Cène... L'ombre est complète à présent, mais un rayon soudain la traverse : le Gral resplendit d'une pourpre clarté,... la consécration s'opère, et la lumière revenant par degrés sous la voûte, le repas mystique commence, tandis que deux groupes d'enfants, au faîte de la coupole et à mi-hauteur, racontent et expliquent dans leurs chants le miracle extrême de l'amour, la preuve sainte de la parole : *in finem dilexit eos.*

Parsifal, immobile en un coin du parvis, a contemplé silencieusement toute la scène : la merveille lui échappe, son ignorance ne la peut saisir... Cependant, au cri de souffrance d'Amfortas, il a fait un mouvement, un geste de douleur violente, car la pitié sainte, la charité,

vient de naître dans son âme encore inconsciente. Mais les chevaliers s'éloignent, après s'être donné le baiser fraternel; la litière royale disparaît aussi derrière les piliers. Gurnemanz, demeuré seul avec Parsifal, s'irrite contre le silence stupide de l'adolescent; il ouvre une porte latérale et pousse Parsifal au dehors; mais, tandis qu'il traverse le temple pour rejoindre les chevaliers, une voix chante, venue de la coupole : « Sachant par la Pitié est le Pur au cœur simple... » et les chœurs répondent, sur l'harmonie céleste du Gral : « Bienheureux dans la Foi! »

III

Le prélude du deuxième acte nous met en pleine magie, magie ténébreuse, diabolique; dans le grondement de l'orchestre passent le thème du pouvoir de Klingsor, personnification du mal et de la tentation, l'enchantement maudit qui tient Kundry esclave; le rire infernal déchire les terrifiantes harmonies, pareil à un éclair sillonnant l'horreur nocturne. Puis le rideau s'ouvre : Klingsor est devant nous, penché sur un livre cabalistique; il se lève et évoque Kundry, sommations effroyables! Dans une vapeur que souffle l'abîme, la Femme appa-

raît, voilée d'un blanc linceul,... elle est endormie, comme morte. Soudain un cri tord sa bouche livide : elle s'éveille.

« Oh!... — oh!... — nuit profonde — délire — rage — oh! douleur... oh! le sommeil... oh! la mort! »

Klingsor commande :

« Tu vas perdre aujourd'hui mon ennemi le plus dangereux, ce Pur simple que sa simplicité protège!

— Je ne veux pas!...

— Tu le veux : il le faut!

— Tu ne peux pas me retenir...

— Mais te saisir cependant!

— Toi?

— Ton maître!

— Quel pouvoir as-tu donc?

— Celui-ci : toi seule ne peux rien sur moi.

— Ha! ha!... Es-tu chaste?

— Que dis-tu là, femme maudite?... O rage! ainsi le démon rit de moi; il rit de me voir prétendre au Saint des saints!... Détresse sans nom! douleur du sauvage désir, tourment infernal! j'ai voulu vous tuer, et vous me flagellez aujourd'hui par ce rire [1]! »

1. Le personnage de Klingsor forme, on le doit reconnaître, l'élément défectueux du poème de *Parsifal*. Cette conception manque de largeur, elle est d'une inutile bizarrerie et il faut toute l'énergie des vers wagnériens, toute l'horreur sublime de la musique pour convaincre l'esprit du spectateur. Par bonheur, sur ces deux derniers points, Wagner a fait merveille, et le début

Cependant Parsifal approche; Kundry cède au charme fatal : elle disparaît, avec un cri épouvantable, et voici qu'à la place du château de Klingsor un jardin magique nous éblouit de ses floraisons. Parsifal a vaincu les gardiens du château; naïvement joyeux de sa victoire, il regarde la soudaine merveille, admire les corolles écarlates, respire avec étonnement leur capiteuse haleine. Des jeunes filles accourent, fleurs elles-mêmes, car elles semblent avoir revêtu les pétales de quelque rose géante. Elles vont à Parsifal, l'environnent d'une ronde gracieuse; lui d'abord sourit aux gaies tentatrices, mais bientôt impatienté de leur voluptueuse obsession, il les repousse, demi-fâché, quand une voix s'élève, l'appelant par son nom. Cette voix féminine fait taire l'espiègle essaim des Filles, et une vague angoisse nous saisit, en l'enchantement du jardin fleuri de roses.

« Parsifal! » A ce nom, prononcé par Kundry, l'adolescent tressaille... c'était là le nom que lui donnait sa mère Herzeleide. Kundry devient visible, belle, parée, étendue sur un tertre de mousse; les Floramyes s'éloignent, et leur adieu à Parsifal se termine par un éclat de rire :

de ce deuxième acte est d'un extraordinaire effet. Quant au rôle de Kundry, il est absolument émouvant, et suffirait à lui seul à placer l'œuvre au rang qu'elle doit occuper. — Ajoutons cependant que l'idée de la mutilation de Klingsor n'appartient pas à Wagner, mais qu'elle se trouve dans le poème dont il s'est inspiré surtout, le *Parsifal* de Wolfram d'Eschenbach.

« Adieu, bel amoureux! adieu, hautain garçon! adieu — niais! »

La grande scène entre Kundry et Parsifal ne saurait être clairement résumée en quelques lignes. J'en ai donné une idée — fort incomplète, — avec deux ou trois citations caractéristiques, aux chapitres III, V et VI. Elle atteint aux plus hauts sommets de l'émotion humaine...

« Cruel! s'écrie Kundry lorsque Parsifal s'est délivré de son étreinte, puisque la Pitié ne te fait ressentir que les douleurs d'autrui, ressens donc aussi mes propres souffrances! Toi qui viens racheter les autres, pourquoi ne pas t'unir à moi pour mon salut?

« Depuis des éternités je t'attends!... j'attends le Sauveur, j'attends sa tardive venue, moi qui l'ai si audacieusement outragé!... Oh! si tu savais quelle malédiction me poursuit, dans le sommeil et dans la veille, dans la vie et dans la mort, la douleur et le rire, et, toujours reforgée pour de nouvelles tortures, déchire sans fin mon existence entière!

« Je le vis un jour — Lui — Lui — et — je ris!... Alors, son regard me toucha...

« Maintenant, je le cherche, de monde en monde, afin de le rencontrer de nouveau! Dans mes suprêmes angoisses, je crois sentir son regard peser sur moi... Mais alors, le Rire maudit me reprend — un pécheur tombe dans mes

bras!... Je ris! je ris! je ne peux pas pleurer! Il me faut crier, rugir, m'épuiser de fureur dans la nuit de mon délire, dans cette nuit dont je viens de m'éveiller!

« Celui que j'ai désiré dans les affres de la mort, celui que j'ai reconnu entre tous, ah! laisse-moi pleurer sur sa poitrine! laisse-moi m'unir à toi, ne fût-ce qu'une heure, et, quand bien même Dieu et le monde me repousseraient, laisse-moi dans ton amour trouver ma rédemption! »

Mais Parsifal reste fidèle à sa mission :

« Tu seras aimée et rachetée, si tu me montres la route pour trouver Amfortas! »

Kundry se dresse, hors d'elle-même :

« Jamais tu ne le trouveras! laisse périr le coupable, le coupable brûlé de luxure que mon rire a frappé... Ah! la malédiction me rend forte! contre toi-même j'appelle l'arme terrible, si tu fais à ce pécheur l'honneur de ta pitié!... O folie!... Pitié!... oh! pitié pour moi!... Une heure, une heure seulement à moi — une heure seulement à toi... et — je te montrerai le chemin que tu cherches! »

Une dernière fois, Parsifal repousse Kundry; à l'imprécation folle que prononce alors la Femme, vouant le Pur à l'erreur et aux décevantes illusions, Klingsor paraît : il brandit la sainte lance, conquise par lui sur Amfortas. Il la dirige vers Parsifal : l'arme siffle dans

l'air, mais soudain s'arrête, miraculeusement suspendue sur la tête de l'adolescent.

Parsifal saisit la lance, et largement lui fait décrire le signe de la croix : « Par ce signe je romps tes enchantements... Comme cette arme doit fermer la blessure qu'elle ouvrit, qu'aujourd'hui elle anéantisse le mensonge de ta gloire ! »

A la voix de l'Innocence victorieuse, un triomphal coup de tonnerre éclate. Tout s'effondre et s'abîme ; le jardin voluptueux se change en un morne désert, que jonchent de tristes Fleurs fanées. Kundry est tombée sans connaissance. Parsifal s'éloigne à pas lents, la sainte lance à la main. Au moment de disparaître, il se retourne vers Kundry qui rouvre les yeux, et lui crie : « Tu sais où me retrouver maintenant. »

IV

Cependant les années s'écoulent : vainement la confrérie du Gral attend la rédemption promise ; la misère spirituelle augmente tous les jours ; Titurel est mort, car la vue des saints mystères ne soutenait plus sa vieillesse, Amfortas s'étant définitivement refusé à les célébrer.

Accablé par l'âge et la douleur, Gurnemanz

s'est retiré dans un rustique ermitage, vers la lisière des forêts consacrées. A l'instant où s'ouvre le troisième acte, il vient d'entendre une plainte étrange. Il écarte les broussailles et relève Kundry qui gisait là, depuis longtemps sans doute, endormie d'un sommeil de mort. Il la ranime; elle se met debout, arrange ses vêtements en désordre et ses cheveux épars, et, grave en son costume de pénitente, s'occupe de servir humblement Gurnemanz. Tandis qu'elle s'approche d'une source pour y puiser de l'eau[1], elle voit soudain venir quelqu'un dans la forêt...

Le thème de Parsifal, assombri, sonne doucement aux cuivres; un chevalier débouche dans la clairière : il est vêtu d'une armure noire; sa visière est baissée; il tient une lance à la main.

Gurnemanz lui adresse la parole, mais sans obtenir de réponse : « Ne sais-tu pas, s'écrie-t-il enfin, que c'est aujourd'hui l'anniversaire sublime? Dépose tes armes, étranger! n'afflige pas le Seigneur qui, à pareil jour, sans défense, a voulu répandre son sang pour le salut du monde! »

Parsifal enfonce la lance dans le sol, et place tout auprès son casque, son bouclier, son glaive. Puis, se prosternant, il prie. Gurnemanz se penche vers Kundry attentive :

1. Ici se trouve l'esquisse de la mélodie généralement appelée *le Charme du vendredi saint*.

« Le reconnais-tu? c'est le même qui jadis tua le cygne!... Ah! quel chemin l'a conduit ici? Cet épieu, je le connais également... Oh! jour de la grâce, mes yeux devaient donc voir ta lumière! »

Kundry a détourné le visage... Parsifal se lève et prend la main de Gurnemanz :

« Poursuivi par une malédiction, j'ai parcouru les sentiers de l'erreur et des souffrances... Cette arme que je porte, c'est la sainte lance du Gral! »

Le vieil écuyer conte alors à Parsifal la détresse de Montsalvat, la funeste résolution d'Amfortas, la mort de Titurel. Parsifal s'accuse de n'avoir pas su comprendre sa mission, d'avoir erré inutilement par le monde ; en proie à une vive douleur, il est sur le point de défaillir. Kundry s'empresse : elle et Gurnemanz se hâtent de défaire son armure.

« Verrai-je Amfortas aujourd'hui? demande-t-il d'une voix faible.

— Certes! répond Gurnemanz. Une dernière fois Amfortas remplira son office, pour les funérailles du père vénéré, de Titurel, par lui mis au tombeau. »

Agenouillée devant Parsifal, Kundry lui lave les pieds, tandis que Gurnemanz le baptise[1] ;

1. Comme thème nouveau, on peut noter celui du baptême, dérivé des précédents motifs religieux de l'œuvre; ce qu'il faut admirer peut-être par-dessus tout, c'est le retour du thème de la

elle sort un petit flacon de son sein, elle le vide en partie sur les pieds de Parsifal, qu'elle essuie aussitôt avec ses cheveux. Parsifal lui prend doucement le flacon et le présente à Gurnemanz :

« Compagnon de Titurel, à toi maintenant de m'oindre la tête et de me saluer Roi du Gral. »

Gurnemanz consacre Parsifal. Celui-ci, puisant de la main l'eau de la source, la verse sur le front de la pécheresse :

« Voici le premier acte de ma royauté — reçois le baptême, et crois au Rédempteur ! »

Kundry baisse la tête. Elle pleure.

Cependant Parsifal regarde la prairie couverte de floraisons ; le sentiment de la nature pénètre peu à peu la simplicité de son âme et s'harmonise, plein d'une douceur attendrie, avec les grandes impressions religieuses et humaines qu'il vient d'éprouver. Le printemps a rajeuni le monde : « Jamais les fleurs ne me parurent si suaves ; jamais leurs parfums n'eurent un tel charme d'innocence ! » Et Gurnemanz explique à Parsifal que c'est là « l'Enchantement du vendredi saint[1] ».

L'émotion ne saurait être plus profonde, plus intime, plus apaisante aussi... On pleure en écoutant le vieillard dire cet affranchissement

Foi et la réapparition de la plainte, indiciblement triste et douce à la fois, que suit immédiatement le *Charme du vendredi saint*.

1. Voir le chapitre III.

du monde par la croix, ce renouveau de la nature entière au jour de la divine souffrance : « L'humble créature ne saurait contempler le Rédempteur... C'est vers l'homme qu'elle se tourne, vers l'homme racheté par l'amoureux sacrifice de Dieu même. Que l'homme épargne donc la pauvre plante, la fleur qui croît parmi les champs ; qu'il ait pour elle cette pitié que Dieu a eue pour lui. Tous les êtres rendent grâces, eux qui s'épanouissent maintenant et qui mourront demain!... Délivrée du péché, la nature a son heure d'innocence aujourd'hui. »

Midi sonne. Parsifal et Gurnemanz se dirigent vers le temple. Kundry les suit. Le décor se transforme, comme au premier acte, sur un immense développement d'orchestre, parti du Rite des chevaliers et du thème de Parsifal, et arrivant, par les lamentations de la suprême détresse, à la « marche funèbre de Titurel ». Le cercueil est porté dans le sanctuaire... des chœurs alternés se répondent lugubrement.

Amfortas se lève à demi sur sa couche de douleur; il se plaint, le désespoir à l'âme.

« O père! crie-t-il, les bras tendus vers le cercueil ouvert; ô père! héros béni! toi, vers qui jadis descendit la troupe ailée des anges... c'est moi qui ai causé ta mort[1]!

1. Pendant cette dernière lamentation d'Amfortas, les thèmes relatifs à Titurel et à l'ancienne splendeur de Montsalvat prennent un caractère incomparablement beau. On ne sait comment

« O toi, qui vois maintenant le Sauveur face à face, obtiens de lui qu'enfin je meure, que ma blessure, que le poison meurent avec moi, avec ce cœur qu'ils ont torturé! Père, père, parle au Seigneur, et dis-lui d'accorder à ton fils le repos! »

Les chevaliers entourent Amfortas, ils le veulent contraindre à ouvrir le tabernacle. Mais le désespéré se révolte : « Non! non! je sens la mort venir : vous ne me ferez pas rentrer dans la vie! C'est la mort que je veux; frappez, frappez donc! enfoncez vos épées dans ma poitrine! tuez le pécheur, tuez son supplice : de lui-même alors resplendira le Gral! »

Parsifal est entré dans le temple; inaperçu de tous jusque-là, il s'avance vers Amfortas et le touche de la Lance.

« L'arme qui avait ouvert la blessure la pouvait seule fermer. Sois pardonné. Tes douleurs ont été bénies; le Pur Simple aujourd'hui prend ta place. »

Le thème de Parsifal éclate glorieusement. Parsifal marche vers l'autel, il élève l'épieu reconquis, la Lance adorable de la Rédemption; puis il reçoit le Gral des mains des enfants et se met en prière. Le calice rayonne bientôt de sa pourpre splendeur, tandis que se succèdent

décrire de telles grandeurs musicales, en particulier l'effet du merveilleux motif qui a paru en premier acte, dans le récit de Gurnemanz généralement appelé *Das Heilthum*.

à l'orchestre les motifs de la Cène, du Gral et de la Foi. Tous les assistants se sont prosternés ; leurs voix chantent la miséricorde, le grand miracle du salut : « Rédemption au Rédempteur! » Une montée de sonorités angéliques emplit la coupole du temple : tandis que les voix d'enfants répètent à l'envi le cantique d'amour, la Colombe plane aux hauteurs de la voûte, dans une blanche gloire de lumière. Kundry s'est approchée de l'autel : le regard levé vers Parsifal, elle glisse lentement sur les degrés ; sa tête se penche, ses yeux se ferment ; elle meurt.

La symphonie s'est faite plus céleste encore, mais toutes voix humaines se sont tues dans l'ineffable extase. Une dernière fois, le thème eucharistique retentit, immense, doux, triomphal, et les plis du rideau retombent, la vision disparaît, le son s'éteint, l'œuvre suprême est finie.

CHAPITRE XIX

LE DRAME MUSICAL FRANÇAIS

Nous voici au bout de notre tâche ; le cycle wagnérien a été examiné dans son ensemble, puis sommairement analysé, drame par drame. Quelle est la conclusion, la moralité, pour ainsi dire, qui se dégage de ces brèves études ? Quelle doit être, quelle sera l'influence de l'œuvre de Wagner sur les artistes français ?

C'est à la vérité humaine dans le drame musical, — comme dans tous les autres arts, — que le théâtre de Wagner doit nous ramener. L'esthétique qui s'y révèle est générale, encore qu'elle intéresse spécialement les musiciens et les poètes dramatiques. Wagner a énoncé une théorie ; il l'a démontrée par de décisifs exemples ; la preuve est faite, les équivoques n'existent plus.

L'art nouveau est l'aboutissement logique de l'art ancien ; les solutions de continuité sont apparentes. Wagner achève une entreprise que

tous les maîtres avaient plus ou moins ébauchée. Sa conception s'offre à nous comme la résultante grandiose de pensées et de rêves antérieurs : son œuvre est la plus large synthèse artistique de ce temps.

Mais dans quelle mesure, nous, Français, nous assimilerons-nous, et la réforme de Wagner, et ses ouvrages, où si prodigieusement cette réforme éclate? Question utile à résoudre : car si, dans toute œuvre réellement belle, il y a un côté général, universellement humain, d'autres éléments s'y trouvent, éléments *nationaux*, impossibles à négliger. Quelque nécessaires que soient ces idées générales, supérieures aux dates et aux frontières, l'œuvre ne saurait être complètement abstraite du milieu où elle a pris forme, du siècle où l'auteur a vécu, de la terre où il est né.

Wagner est Allemand ; il est d'esprit allemand, — personne ne le conteste. Faut-il craindre pourtant que son influence ne germanise l'esprit français ?

Je ne le crois point. Et, d'abord, je prie que l'on veuille bien donner de l'esprit français une définition sérieuse. Pour les industriels en pièces de théâtre, qui depuis quarante ans nous imposent le même drame et le même vaudeville, l'esprit français oscille entre les concepts de Dumanoir et les imaginations de M. d'Ennery, et se résume dans le puissant cerveau de

M. Scribe, poète et académicien. Pour d'autres écrivains, moins orfèvres sans doute, mais d'idées suffisamment étroites cependant, il s'est manifesté en la seule période classique, l'espace d'un siècle, d'un siècle et demi tout au plus. Aujourd'hui, les professeurs de l'École des beaux-arts affirment que l'esprit français consiste à peindre des marchés d'esclaves à Rome ou à figurer Diane surprise. Mais tous, en toute occasion, à propos de tout, font retentir l'air de clameurs suraiguës : « l'esprit français défend ceci, — le tempérament français exige cela... » Eh ! pour Dieu, mettez-vous au moins d'accord ! Prenez garde aussi d'oublier que notre esprit national est plus souple, plus large, plus riche que vous ne le faites. Capable de libre compréhension, d'universelle activité, il admet à la fois le théâtre de Molière et les Chansons de geste, Rabelais et Lamartine, Montaigne et Victor Hugo.

Vous le prétendez gai, obstinément, — voyez Pascal ; vous dites qu'il a le symbolisme en horreur, — lisez De Vigny et Baudelaire. Vous lui donnez pour caractéristique l'élégance et ce que vous appelez le « goût », — depuis le poète inconnu d'*Aliscans* jusqu'à Balzac et à M. Zola, en passant par Mathurin Regnier, combien d'écrivains, et des meilleurs, contreviennent à cette règle ! Et que dire des autres arts ? Notre musique va de Boïeldieu à Berlioz, notre pein-

ture allie Fragonard et David, Ingres et Delacroix, Chenavard et Manet !

Pourtant, dans les œuvres françaises, alors qu'elles ne sont point viciées trop profondément par d'étrangères influences, quelque chose se retrouve, qui persiste et demeure, et c'est un constant désir de vérité, mais d'une vérité exprimée clairement, directement. Ces deux termes, clarte, vérité, se complètent pour nous de façon naturelle : que serait-ce, en effet, que la clarté d'un mensonge, ou la précision d'une erreur?

Le génie français est varié, libre, fécond ; mais son caractère dominant est l'amour de la réalité, de la sincérité, de la raison, d'une convenance parfaite entre les moyens et le but. Il cherche la vie, la trouve, s'y complaît.

En partant d'éléments germaniques, Wagner est arrivé au but général, à la plénitude de la vérité humaine. C'est là ce que nous remarquerons dans son théâtre, et c'est à ce point de vue, unique, mais capital, que nous pourrons nous assimiler ses drames.

Wagner a traité le plus souvent des sujets allemands, — encore devrais-je dire que trois de ses sujets, bien qu'empruntés aux poètes germains, ont une origine celte, française, et nous appartiennent en quelque sorte [1]. De lui nous apprendrons à choisir des sujets français,

1. *Lohengrin*, *Tristan* et *Iseult*, *Parsifal*.

à mieux aimer, à mieux utiliser nos richesses, le merveilleux trésor de nos vieilles poésies, de nos traditions, de nos légendes. La connaissance des ouvrages de Wagner n'aurait-elle que ce résultat, éminemment national, de nous pousser à étudier nos origines artistiques, à rechercher les qualités qui font notre originalité propre, qu'elle s'imposerait, urgente, nécessaire, aux lettrés comme aux musiciens.

Ici, je cède la parole à Wagner lui-même, qui s'est nettement expliqué sur cette question, un jour, à Bayreuth, dans un entretien avec M. L. de Fourcaud [1] :

« Le Français sent et comprend le théâtre beaucoup mieux qu'aucun autre peuple... Le premier souci d'un compositeur français, décidé à s'arracher à l'ornière, doit être de se procurer un poème simple, humain, expressif, et, surtout, conforme au génie de sa nationalité.

« ... Le Germain aime l'action qui rêve, le Français aime le rêve qui agit.

« Ne vous attachez, poètes français, qu'à prendre vos types nationaux.

« ... Au fond, il n'y a qu'une règle : c'est qu'il faut faire exactement la musique du drame qu'on s'est assigné et ne pas souffrir une note dans sa partition qui ne soit l'écho d'une parole ou l'expression d'un sentiment du poème.

1. *Bayreuther Festblätter* (1884). Articles français; conversation en date du 26 octobre 1879.

Plus on ira, plus on se convaincra que le drame lyrique de l'avenir est, par excellence, l'œuvre de Vérité. »

Oui, le drame musical, en France comme ailleurs, plus qu'ailleurs même, sera une œuvre de vérité ; ainsi le voudra la logique de notre tempérament, du jour où nous aurons repris l'entière possession de notre vivant génie. Mais il faut descendre maintenant à des considérations moins générales, et voir pratiquement ce qui nous reste à faire.

Les sujets une fois choisis, les caractères seront développés d'une manière nette, franche, sans ambiguïté aucune. Notre musique, libérée des routines par Berlioz, peut se prêter désormais aux psychologies si complètes, si réelles en même temps, que Wagner a su mettre à la scène. Mais notre drame sera plus rapide dans son ensemble que le drame de Wagner. Moins symbolique, moins profond peut-être, il progressera d'une façon plus vive, condensera sans doute plus d'événements dans une moindre durée.

Le discours musical sera prosodique, même en ses mélodies les plus amples... J'entends par là que, du jour où nos compositeurs auront résolu d'adapter strictement la musique aux paroles, ils iront jusqu'au bout de cette réforme, et arriveront, autant que cela est possible, à l'absolue justesse d'accent du dialogue chanté. Notre langue, d'un débit si prompt et si aisé,

semble vraiment faite pour ce rationnel usage ; plus que toute autre, elle répugne aux dislocations de mots, aux extensions intempestives de syllabes, et c'est grand sujet d'étonnement qu'il n'y ait point un seul de nos opéras où la prosodie normale soit respectée.

Les mélodies mères et les motifs typiques auront leur emploi nécessaire dans la musique de drames à venir. Ils constituent aujourd'hui l'organisme obligé de toute symphonie accompagnant une action. Cela est au mieux, et l'on ne saurait trop engager nos jeunes compositeurs à s'attacher à une telle méthode, sous condition toutefois de ne jamais prendre le moyen pour le but. Une partition bourrée de *leitmotive* peut demeurer inférieure au moins bon des opéras. Le système des motifs conducteurs est le plus riche, le plus logique, le plus clair, le plus dramatique des procédés d'expression ; mais s'il devait mal remplir ce rôle expressif, ne pas répondre en tout instant aux intérêts et aux émotions du drame, mieux vaudrait sans doute l'ancien hasard des thèmes ! Aussi, point de hiératisme musical, pas d'alphabet conventionnel devenant indispensable à l'intelligence de la symphonie dramatique. Que toute mélodie caractéristique, que toute sonorité déterminante soit une réponse à de claires paroles, à d'évidents effets de scène, à des émotions surtout, certaines, significatives, infaillibles.

Nos jeunes musiciens ont appris de Wagner à user logiquement des thèmes caractéristiques, à tendre vers un emploi symphonique régulier de l'orchestre, à donner une valeur musicale réelle à toutes les parties de leurs drames. Ils ont très heureusement mis à profit la technique du maître, toutes les inventions, tous les progrès dont il a enrichi l'Art. Qu'ils apprennent de lui maintenant à ne considérer leur savoir que comme un moyen supérieur d'expression. Tout est subordonné à la pensée, au sentiment. La musique est une langue, qui doit rester pleinement intelligible ; au théâtre, sinon même ailleurs, le contrepoint le plus ingénieux ne vaut que par les idées qu'il exprime, par les émotions qu'il suggère.

N'essayons pas d'imiter le glorieux auteur de *Parsifal;* il ne nous sert de rien de copier ses œuvres, d'y chercher des sujets de drame, d'y prendre des formules scéniques ou musicales. Wagner ne saurait être déclaré chef d'école sans en éprouver un amoindrissement. Honorons-le en proclamant l'universalité de sa méthode, mais appliquons cette méthode à nos sujets propres, selon le tempérament qui nous est particulier.

Soyons de notre race et de notre sol. C'est en prenant cet assuré point de départ, suivant l'exemple de Wagner, que nous pourrons atteindre à l'humanité générale.

Hâter la connaissance, la diffusion des œuvres immortelles de Richard Wagner, c'est hâter ces progrès nécessaires qui ont été signalés plus haut. Notre seul désir est d'aider à cette tâche, de travailler à élargir un mouvement dès longtemps commencé, et au sujet duquel notre espérance est grande.

ERRATA

Page 60. En note. Au lieu de *ne*, lisez *me*.
— 88. Ligne 7. Au lieu de *Tannaeuser*, lisez *Tannhaeuser*.
— 93. Ligne 18. Au lieu de *mis*, lisez *mit*.
— 96. Ligne 2. Au lieu de *nührt*, lisez *rührt*.
— 109. En note. Au lieu de *Klopoctks*, lisez *Klopstock*.
— 143. En note. Au lieu de *Bonniu*, lisez *Bonnier*.
— 144. Ligne 3. Au lieu de *Handing*, lisez *Hunding*.
Ligne 9. Au lieu de *le front du bien*, lisez *le front du héros*.
— 158. En note. Au lieu de *Juditte Gautier*, lisez *Judith Gautier*.
— 168. Ligne 15. Au lieu de *prouvent*, lisez *éprouvent*.
— 254. Ligne 2. Au lieu de *du*, lisez *de*.
— 295. Ligne 17. Au lieu de *tymbales*, lisez *timbales*.
— 306. Ligne 28. Au lieu de *peser*, lisez *se reposer*.
— 319. Ligne 23. Au lieu de *prendre*, lisez *peindre*.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION . . . . . .

CHAPITRE	Ier.	L'évolution artistique.	I
—	II.	Le drame	17
—	III.	Le drame de Wagner : I.	36
—	IV.	Le drame de Wagner : II.	63
—	V.	Wagner poète.	82
—	VI.	L'idée religieuse.	113
—	VII.	La mélodie de Wagner.	129
—	VIII.	L'harmonie de Wagner.	145
—	IX.	Des Fées au Vaisseau-Fantôme.	156
—	X.	Quelques remarques sur Tannhæuser. . .	161
—	XI.	Lohengrin	170
—	XII.	Tristan et Iseult.	179
—	XIII.	Notes sur les Maîtres chanteurs.	195
—	XIV.	Rheingold.	202
—	XV.	La Walkyrie	217

Chapitre XVI. Siegfried. 244
— XVII. Le crépuscule des dieux 264
— XVIII. La dernière œuvre. — Parsifal. 291
— XIX. Le drame musical français. 315

Quantin imprimeur
Benoit Paris

BINDING SLIP: JAN 8 1970

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML
410
W13E8

Ernst, Alfred
Richard Wagner et le drame contemporain

Music

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 05 06 12 011 3